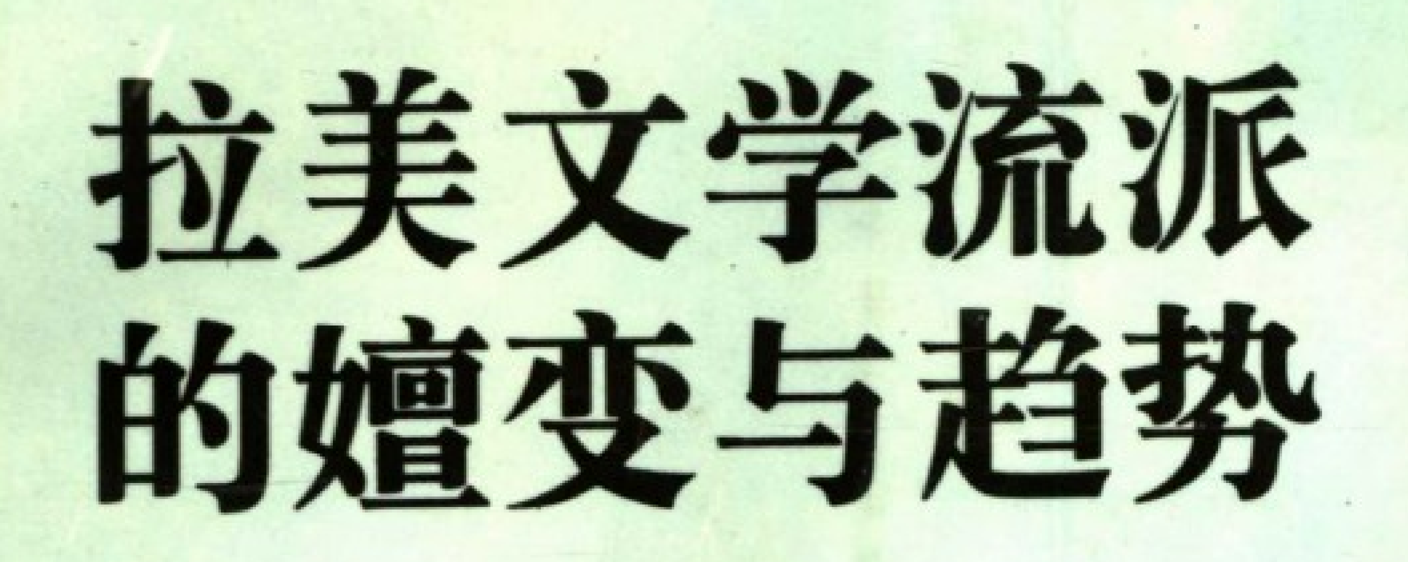


拉美文学流派的嬗变与趋势

李德恩 著

上海译文出版社



ISBN7-5327-1829-8/I·1103

定　　价：　　　　16.80元

拉美文学流派的嬗变与趋势

李德恩 著

上海译文出版社



拉美文学流派的嬗变与趋势

李德恩　著

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路955弄14号

全国新华书店经销

上海市委党校印刷厂印刷

开本850×1168　1/32　[illegible]1　插页2　字数245,000

[illegible]年11月第1次印刷

[illegible],000册

[illegible]29-8/I·1103

定价：16.80元

本书荣获“国家中华社科基金”资助

前　言

美洲是被误解的大陆，哥伦布曾误认为它是印度，故而把生活在这块大陆上的居民称之为印第安人。这种误解又变成了一种偏见：唯有信仰耶稣基督才有人类的光明。因此，在这块被征服的土地上矗立起神圣的教堂，十字架插遍了拉美各个角落。原大陆的土著人，在火与剑的胁迫下背起了沉重的十字架，凡与基督教义相悖的典籍、文献均被摧毁。然而，不可能千人一面，在征服者中一些具有人文主义思想的传教士和士兵，他们在印第安人的废墟上、在断垣残壁中发掘印第安人的文明，追寻人类进步的踪迹,被拉美人视为‘圣经’的《波波尔·乌》终于重见天日,一些重要的典籍、文献得以保存,挽回了人类些许的遗憾。

西班牙征服者给美洲大陆带来了灾难，客观上又为美洲大陆引进了欧洲的文明，西班牙的政治体制、经济模式、生活方式、思维结构也全盘地涌入了这块被征服的土地。但是西班牙征服者没有料到他们在为自己制造掘墓人——在拉美土生土长的西班牙人：克里奥约。这些克里奥约在十九世纪擎起了独立的大旗，埋葬了他们祖先创立的丰功伟绩；西班牙征服者还为这块大陆输入了廉价的劳动力：黑人，他们曾经是奴隶，为开发美洲披荆斩棘，但他们的个性并未被消灭，相反，他们的文化在美洲大陆扩散、蔓延,伦巴、桑巴的音乐响彻整个世界。

印第安人被西班牙殖民者赶进了山区，他们虽然生活环境恶劣，但顽强地活了下来，他们的文化犹如石缝中的小草，在暴风骤雨中挺立；黑人被贩卖到沿海地区，沉重的奴隶劳动和非人的对待曾使他们抬不起头来，但他们从未屈服过，他们从非洲带来的文化依然保持它的魅力；作为征服者的西班牙，它的文化在拉丁美洲占据主导地位，具有强大的优势，但未必超越印第安人或黑人所创造的文明。因为每种文化都有自己的一套符号系统，具有各自的意义，并无先进、落后之分。所谓的先进或落后则是用人为的标准去判断一个国家或民族的优劣。西方资本主义国家用‘ 欧洲中心 ’作为标准,把非西方国家或民族视为原始､落后的，似乎先进的欧洲有责任去拯救落后的国家或民族，为他们在美洲的殖民行径寻找借口。事实上，美洲大陆上的印第安人并不落后，他们创造的阿兹特克文化、玛雅文化和印加文化被公认为世界优秀文化遗产的一部分。他们在天文、历法、数学和建筑上取得的伟大成就毫不逊色于欧洲的文明，何以认为印第安人是落后、原始的民族！当今印第安人的落后，除了自然的原因外难道与资本主义为了财富的积累而进行疯狂的掠夺无关？！

这块大陆的主人印第安人、外来入侵者西班牙人和被作为奴隶贩卖来的黑人，代表三种不同文化的人种同处于拉美大陆这一空间，他们之间在文化上的差异必然会引起矛盾和斗争，尤其代表西方文化的西班牙人奉行文化上的沙文主义，排斥印第安文化和黑人文化。自从在拉美土地上诞生了拉美的西班牙人即克里奥约之后，这种西方沙文主义才有所改观。因为新生的克里奥约与印第安人和黑人一样面临本土的西班牙人的歧视和压迫，社会地位远不如本土的西班牙人，他们的命运和处境更接近印第安人和黑人，他们在生活习俗和思维方式上有更多的共

同话语，这就为他们之间的通婚创造了条件，产生了拉美新的人种 美斯蒂索人(白人与印第安人通婚)、穆拉托人(白人与黑人通婚)和萨姆博人(黑人与印第安人混血)。虽然这种通婚在西班牙征服者踏上这块土地之时就已经开始，但这与克里奥约和印第安人与黑人的通婚有本质上的不同，前者表现为征服者的占有欲，后者则是不同民族对文化的认同和融合。

西班牙的沙文主义曾使印第安文化陷于绝境、黑人文化处于灭绝的状态，严重阻碍了他们文化的发展，这种对文化的摧残在文学上的影响尤为突出。拉美各种版本的文学史都以印第安文学作为开篇，接着便出现了空白，不得不由西班牙殖民者代笔,他们的经历、耳闻目睹、书信被载入了拉美的文学史册,而拉丁美洲的真正主人—— 印第安人被赶出了文学的殿堂，失却了他们应有的地位，直到十九世纪末二十世纪初才出现描写印第安人生活的土著主义小说和印第安主义小说。虽然不同种族的通婚消除了民族的隔阂、文化的认同弥合了文化上的差异，但西班牙征服者造成的影响是深远的，即使在拉美各国独立之后这种影响依然存在。为了摆脱西班牙文学的束缚，拉美作家曾一度倒向法国文学，拉美的浪漫主义者和现代主义者曾以法国文学为创作的楷模，不少名作问世，但大多缺乏民族的个性和创作中的独立性，未能在世界文坛上占有一席之地。二十世纪初，世界文学思潮给在文学道路上探索的拉美作家带来了新的气息，法国的超现实主义、意大利的未来主义拓宽了作家们的视野，拉美的各种文学流派如创造主义、尖啸主义、极端主义等先锋派应运而生；还有些作家以大陆的现实作为创作的素材，形成了克里奥约主义、印第安主义、古巴非洲主义等不同的文学流派，这些文学流派不仅批判了拉美的社会现实，而且弘扬了各自

的民族文化。但这些文学流派局限于某一民族文化的描写，难以涵盖拉美整体的混合文化。四十年代的魔幻现实主义同拉美其他的文学流派一样植根于拉美大陆的现实，但它反映的现实生活更深入，更细腻。魔幻现实主义早期的作品描写对象是印第安人，赤裸裸地暴露他们的灵魂，他们的潜意识、非理性和独特的思维方式使现实变得光怪陆离，怪诞新奇，危地马拉作家、诺贝尔文学奖得主阿斯图里亚斯的《玉米人》对此有出色的描述。六十年代的哥伦比亚作家、另一位诺贝尔文学奖得主加西亚·马尔克斯的《百年孤独》已跳出了印第安人生活的圈子，着眼于拉美整体文化的描写。在《百年孤独》中，《圣经》中的伊甸园、偷吃禁果的亚当、摩西率族人出埃及、洪水浩劫和诺亚方舟、世界末日都依稀可辨，西班牙人的基督教世界观和印第安人的循环时间观融汇在一个家族兴衰的叙述中。魔幻现实主义是至今最能概括拉美混合文化的一种文学流派。

魔幻现实主义在六十年代乘“文学爆炸”的东风，风靡一时，独领风骚。八十年代后拉美作家不再沉浸于对现实的反映，而要把现实反转过来，看看现实背面的秘密。为此，拉美作家从不同的视角对现实作全方位的剖析，各种文学流派和与之相应的文学作品相继问世，虽然未形成‘文学爆炸’那样的轰动效应，但对现实的探索更为执著、深刻，他们的作品具有前所未有的深度。当今的拉美作家将平静地冷眼观察世界的变化，以丰富的激情投入到文学创作中去，再创拉美文学的辉煌。

拉美混合文化具有强大的凝聚力，较少的排他性。因为混合文化的本身就是不同文化因子的组合，比较容易吸收外来的文化。拉美文学中各种不同流派的发生和形成，其中一个重要的因素是对外来文化的借鉴和吸收，魔幻现实主义便是阿斯图

里亚斯将法国超现实主义的创作原则用于拉美现实的结果。可以这样说，拉美的各种文学流派是世界文学思潮在拉美的投影，世界上发生的各种文学现象都能从拉美文学中找到对应的东西。拉美文学犹如一块海绵，不论是清水还是浊水全盘吸收，尽管在拉美从未有人提倡去伪存真、去芜存菁的拿来原则，但拉美文学并未被其他文学所同化、所取代。拉美文学本身就有一种自我净化的系统，这就是作家的历史使命感和社会责任感，如果说拉美文学没有传统，这种作家的历史使命感和社会责任感便是拉美文学的传统。殖民统治时期索尔·胡安娜的独立意识、新古典主义者贝约的为独立而呐喊、浪漫主义作家的为独立而斗争，无不是作家的历史使命感和社会责任感所使然。当今的拉美作家关注国家的前途和民族的命运，不仅视文学作品为揭露和鞭笞社会弊端的武器，而且直接参与政治，积极投身于政治活动，他们之中有不少人曾担任过总统、部长和驻外使节。只要作家的创作视角定位在他们出生的土地和哺育他们的人民上，他们就有拒斥外来糟粕的免疫力。毋庸讳言，在一些作家中出现了欧化的倾向，他们的作品民族气息所存不多，与欧美作家的作品相去无几。但综观当代的拉美文学，这类作品寥寥无几，远不是拉美文学的主潮。随着社会的进步、科学的发展，民族文化是否必然向西方靠拢，民族文学亦步亦趋于欧美文学，“欧洲中心”的幽灵继续在世界各地徘徊？然而，事实证明不同的文化只有融合、互补，才能共同繁荣，相互排斥、对抗只能两败俱伤。今天，任何一种文化企图鲸吞或蚕食另一种文化都是行不通的。从哥伦布于 1492 年发现新大陆到拉美诸国独立，西班牙在拉美统治了四百年，拉美的印第安文化和黑人文化依然故我，并未被西班牙文化所同化，相反与印第安文化和黑人文化融汇、共荣。就以

西班牙人而言，阿拉伯人在西班牙统治了八个世纪之久，最终还是被西班牙人赶出了伊比利亚半岛，保持了西班牙文化的独立性。当今的社会，民族主义似汹涌的浪潮，大有破竹之势，试图以一种“中心”文化钳制他国文化的发展，犹如螳臂挡车了。

现实是产生文学流派的土壤，任何一种文学流派都是在现实的土壤中产生的。可以说有什么样的土壤便产生什么样的文学流派。现代主义最适合在资本主义的土壤中发生，魔幻现实主义只有在拉美的加勒比地区产生，“拉丁美洲所谓的魔幻文学，局限于加勒比地区和巴西这一非常具体的文化区……黑人奴隶无穷的想象力，跟哥伦布来到之前的土著无穷的想象力搀和在一起，然后又跟西班牙安达卢西亚人的幻想和加利西亚人对鬼神的崇拜混合起来。从这里就不可能产生不同于我们所面对的现实的现实，从这一现实也不可能产生不同于加勒比地区文学的文学。’[1] 拉美的其他文学流派的兴衰也由现实来取舍，适应现实需要的则昌，落后于现实的则亡，本书介绍的各种文学流派无不遵循这一规律或去或留，然而，文学流派的变换、更迭总是后者对前者的反拨，或补充，或发展。不过，拉美文学流派的嬗变不涉及拉美的混合文化是说不清楚的。

作　者

[1] 转引自《百年孤独》中译本前言，吴健恒译，云南人民出版社出版。

目　录

拉美文化与文学

"在印第安人的庙宇上建起了天主教的教堂",① 形象地刻画了西班牙殖民者在拉美的战略：剑与十字架。用剑征服印第安人的肉体，用十字架统治印第安人的灵魂。剑使印第安人屈服了，不过时而也爆发反对殖民者的骚动，如著名的秘鲁马尔罗起义。然而，十字架却始终未能矗立在印第安人的灵魂上。在拉美，只要有人生活的地方便有殖民者的教堂，但这种教堂与西班牙本土的教堂已有所不同。在建筑教堂时，印第安的能工巧匠，在哥特式的尖顶或文艺复兴的圆拱大门的教堂里掺入了印第安人的风格——更甚于欧洲巴罗克的'印第安巴罗克"。教堂的建筑线条是西班牙式的，而它的装饰却是印第安人的。对此，艺术史家是这样解释的："西班牙美洲的殖民地艺术远非西班牙形式在一个新世界纯粹的移植，是在许多方面对立的两种文明的组合。"

这两种文明的组合首先在人种的混合上表现出来。西班牙人去美洲探险的目的有三，其中之一便是对黄金、奴隶和女人的贪婪。为此，西班牙王室曾颁布敕旨，使西班牙人和印第安人的通婚合法化，以满足征服者的欲望。 1514 年 1月 14 日敕旨规定：印第安男人和女人有与任何人结婚的完全自由，印第安人、我们王国出生的人、或在美洲出生的西班牙人都不得加以阻挠。

据说阿隆索·德奥赫德是第一个把印第安人妻子带回欧洲大陆的西班牙人。后来，伊沙贝尔女王准许西班牙人把印第安妻子带回西班牙或这个王国的任何省份。这便是1524年5月21日敕旨的内容。西班牙王室还多次颁发敕旨，赞许西班牙人和土著人通婚。这是因为一方面出自西班牙利益的需要；另一方面也是环境所迫的不得已措施。在新大陆发现的三十年里，横渡大洋的女性不超过百分之十，未婚女性和婚后的单独女性都不准出海探险。男女比例失调，客观上促使西班牙人与印第安人混血。更为重要的是西班牙人本身便是一个多民族的混合体，闪米特人和长期统治西班牙的非洲人，意大利利古里亚人、凯尔特人、腓尼基人、希腊人、罗马人、犹太人都进入过西班牙，突尼斯人、埃及人、阿尔及利亚人和刚果、尼日尔的黑人也在那儿定居。所以，西班牙人无论在理论上还是在实践上都没有种族偏见和排他主义的可能性。他们在新大陆比较容易与印第安人融合。英国人在对待印第安人的态度上与西班牙人截然相反，他们采取种族灭绝政策，在北美的土地上重演白人间的斗争，建立一个单一民族的国家。这并不等于说印第安人和西班牙人的混血是完美的、和谐的，是在双方自愿的基础上进行的。恰恰相反，这种混血对印第安人来说是一种灾难，印加和阿兹特克的废墟便是西班牙人毁灭印第安文明的历史见证，史诗《阿劳加纳》是西班牙人屠杀印第安人的生动写照，西班牙神父巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯的《印第安史》是殖民者在拉美种种暴行的纪录。墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯在他的论著《孤独的迷宫》中称这种混血为“强奸的果实”，是殖民者征服拉美过程中的产物。尽管这种种族的混血是强制的、暴力的，但毕竟是另一种文化的种子撒

① 引自卡洛斯·马丁《西班牙美洲神话与超现实主义》。

在这块大陆上，为古老的印第安文化带来了新的血液，“欧洲流浪的灵魂，与这块新的土地的联姻，它保证了一种新的精神、本身永恒的诞生。”①

“欧洲流浪的灵魂”——西班牙人和葡萄牙人，他们与这块土地上的印第安人混血后又与后来的黑人结合，拉美国家独立后又与欧洲移民通婚，在血液、五官和肤色上与他们原先的民族已毫无相同之处了。这个新兴的民族超越了种族的个性，形成了拉美“新的精神”，塑造了拉美民族的特性。在文学艺术上则表现为各种文学流派、风格的共存。《红色的长矛》的作者委内瑞拉乌斯拉尔·彼特里对此做了精辟的分析“:(印第安人的)巴罗克的气氛激起了阿斯图里亚斯和卡彭铁尔的语句，这种气氛又与浪漫因素、超现实主义的智慧、初民们魔力的引力结合在一起了。”因此，这种种族的混合，不仅“看不出不利的因素”，相反产生了一批彪炳拉美史册的作家、诗人、历史学家、语言学家。他们中最杰出的代表是秘鲁的印加·加尔西拉索·德·拉·维加，从他的身上可以看出两种种族基因所起的作用。他的父亲是西班牙人，母亲是印第安人。他深谙盖丘亚语和西班牙语，曾长期在西班牙生活，死于塞万提斯逝世后的第二天。他一生著有多部作品，《王家述评》是他的代表作，这部作品确立了他在拉美文学上的地位。他写这部作品的目的是：“普遍介绍我的祖国、人和目前并不富裕的民族”；第二，写这部作品的目的和动机是纪念（体面地，至少适度地）英勇、伟大的西班牙人，他们用勇敢和军事科学为上帝、为国王、为自己战胜了那个富饶的帝国……”；写这部作品的第三个原因是充分利用时间，不在悠闲中

① 引自穆雷纳《美洲的原罪》，

浪费光阴。"① 正如作者所说，这部作品包含了两方面的内容：印加帝国昔日的荣耀，西班牙征服的"伟绩"。无疑，还叙述了印第安人被奴役的过程。西班牙人的征服与印加帝国的毁灭，这一事实本身便是水火不相容的。《王家评述》使不同质的、敌对的文明巧妙地统一和平衡。"人的相似性多于人的差异，这种差异在文化中的表现可以从每个集团的文化历史中得到证明。"② 西班牙人和印第安人的差异，在这两个"集团"融合过程中都顽强地表现了出来，首先是对事物认识上的差异：西班牙人把印第安人抽烟看作吸未烧透的木柴；印第安人则不明白人与马竟能连为一体，人还能从马上下来，一分为二！这种认识上的差异同样反映在建筑、文学、雕塑和音乐上，在语言上尤为显著。在拉美大陆上，西班牙语并不是印第安人自己的语言，用土著语言还是用征服者的语言来创作文学作品，这一直是缠绕拉美作家的问题。语言不仅在于表达，而且涉及文学题材的趋向，后来印第安主义小说的盛行正是这种趋向的发展。随着印第安文明的泯灭，这种差异逐渐缩小，但也未销声匿迹。"和墨西哥人民的任何接触，哪怕是转瞬即逝的，都表明了在西方形式下搏动着古老的信仰和习俗。"③

印第安人的信仰、习俗、意识形态与当时文艺复兴后以理性主义作为判断、衡量事物标准的欧洲文化大相径庭，他们把现实看作梦幻，梦幻便是现实，亦梦亦觉，生活在神话的世界中。无意识、下意识、直觉、幻觉、甚或迷信是他们解释自然变故的思维方式。对此，作家马里奥·恩里克·鲁伊斯做了生动的解释："以

① 引自印加·加尔西拉索·德·拉·维加《秘鲁通史》。
② 引自1950年7月18日在巴黎发表的乌内斯科的宣言。
③ 引自奥克塔维奥·帕斯《孤独的迷宫》。

食其自身尾巴为生的蛇，形成人与社会自主的圆圈、一个整体的圆圈。在这个圆圈里，集体意识还不很清晰，生活和日常活动的方法都储存在自己的下意识里。”虽然西班牙人和印第安人在意识和心理上存在着差距，这种差距甚至是不可弥合的，但在某些方面却有着奇特的相似之处。“黄金国”、“青春泉”是印第安人梦幻中的现实，但西班牙人从印第安人的这种现实中找到了自己的梦。他们在新墨西哥印第安人集结的地区里，证实了中世纪有关“黄金国”的传说。佩德龙·马丁在给庞波尼奥的一封信中是这样写的：“令人赞叹的房子，庞波尼奥。人们在地面上找到了本地的粗金砂，这些金砂是这样的重，以致都不敢说出口来。人们还找到二百五十盎司的金砂，还想找到更大、更多的金砂。土著人得知我们非常看重黄金后，用手势向我们指点。”从希腊、罗马到中世纪骑士们梦寐以求的“青春泉”、“长生不老水”在美洲的比米尼泉和佛罗里达河发现了，这些圣水，据古巴和埃斯帕尼奥拉的印第安人说可以使老人恢复青春。西班牙人在美洲找到了欧洲神话的归宿，哥伦布认为《创世记》提及的天堂之河是美洲的奥里诺科河，柏拉图的阿特兰蒂达存在于美洲。两种不同文化的不同神话在美洲的土地上不谋而合，所不同的是欧洲人带着宗教的神秘主义来到这块大陆，他们看到的是与欧洲迥然不同的现实、乌托邦的现实。而印第安人生活的神奇现实，“正在逐渐演变为真实的现实，神话的空间变成可计量的地理空间。总之，物质的宇宙将出现在梦幻和神秘的果核中”。[1]

印第安人非理性的思维方式和欧洲人的理性思考，在拉美处于同一时空中。“美洲是不同时期共存的大陆。在这块大陆里，二十世纪的人可以向四世纪的人伸手，可以向如同没有报纸、没

① 引自阿列霍·卡彭铁尔《探索与差异》。

有通讯的居民伸手。比这个时代更近的1850年的浪漫主义与现代主义同时存在。"[1]不同时代的人在拉美可以找到共同的语言,理性与非理性、现实与非现实同时并存。因此,在拉美,历史不仅仅是理性的思索、现实的反映,而且是更深层面的非理性和非现实的表达。"我们生活在历史里,创造历史。当我们生活在历史里的时候,我们是这样解释历史的:我们每个行动都是一种符号。我们生活的历史是一部作品,在这部可见历史的作品里,我们应该读到不可见历史的变形与变化。"[2]"可见历史"与"不可见历史"的综合,外在的"符号"与内在的"变形和变化"的统一形成了拉美文化的思维结构。在文学上,反映这种思维结构的便是具有拉美特色的魔幻现实主义和"神奇现实"。现实主义通过人们的活动——符号,客观地描述现实的外部形态,谱写一部"可见历史"、有形的历史;魔幻作为印第安人的深层意识,存在于不同地区、不同部落的印第安人的神话、传说、信仰、礼仪之中,是"不可见历史"、无形的历史。大自然的变化无常,神秘莫测,捉摸不定,影响了印第安人的心理和精神活动。在印第安人的心目中,无生命的自然是一部有生命的史诗,这是印第安人魔幻意识形成的重要因素。这种"可见历史"与"不可见历史",危地马拉著名作家阿斯图里亚斯称之为"真实现实"与"魔幻现实"。此外,还有第三种现实即融合"真实现实"与"魔幻现实"的印第安人现实。"魔幻现实主义确实与印第安人的原始思维有着直接的关系。印第安人以想象来思考问题,看不见发展过程中的事物,而是把事物带到另外的领域。在那些领域里,现实的东西消失了,出现了梦幻;在那些领域里,梦幻的事物又变成了可

①引自阿列霍·卡彭铁尔《探索与差异》。
②引自奥克塔维奥·帕斯《信后附言》。

能触摸的和可见的事实。”[①] 魔幻现实主义的代表作、阿斯图里亚斯的《玉米人》便是各种因素的混合体,现实与梦幻、人与大地在小说中并举;源于玛雅一基切的史前文化与现代民间日常的生活方式并存。在印第安人神话中，人是用玉米制作的，《波波尔·乌》——拉美人的“圣经”关于玉米人的传说至今仍在拉美广泛流传。因此，玉米在印第安人的世界里是神圣的，是人赖以生存的粮食。小说的根本冲突在于玉米的神圣化与玉米的商品化的矛盾，“为吃而种植的玉米是玉米人神圣的粮食，为出售而种植的玉米意味着玉米人的饥饿。”[②] 这关系到印第安人的生存、人与自然的平衡，如果失去这种均衡，印第安人将面临种族灭绝的危险。

如果说阿斯图里亚斯的《玉米人》反映了印第安人的“第三种现实”,古巴卡彭铁尔的《这个世界的王国》则是阐述了他的文学主张——“神奇现实”。卡彭铁尔在访问海地时发现:“每一步都能找到神奇的现实。但是，我想，那种神奇现实的存在和有效，不是海地所特有的，而是整个美洲的财产……”[③]“神奇现实”与“第三种现实”所不同的是它是现实的延伸,地理、历史和社会诸因素的综合;它是建立在日常经验的基础上的，来自大自然和周围的事物，但剔除了事物表层的功利和实用方面，发掘其奇特的一面，从而激发人的想象力。神话中的集体无意识、现实与历史的交融而产生的变化，都丰富了现实的神奇，从而使神奇自由地流动，打破过去与未来、现实与想象、开放与封闭之间的界限;“建立某种美洲回归的同步的可能性,超越时间,使这个与那个、昨天与今天联系在一起。”[④] 阿斯图里亚斯和卡彭铁尔创

① 引自冈特·温·洛伦《与米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的谈话》。
②引自《阿斯图里亚斯作品选》。
③④ 引自阿列霍·卡彭铁尔《探索与差异》。

造的魔幻现实主义、“神奇现实”，开拓了拉美文学改革和创新的道路，这既蕴含了我们时代的经验，又是对人的潜意识的探索。

“美洲是世界的未来”，“是一种新文化的焦点”，魔幻现实主义和“神奇现实”是否能全面地反映“世界的未来”和“新文化的焦点”呢？事实上，拉美的文化，它的未来和焦点比人们想象的要复杂得多，并非魔幻现实主义和“神奇现实”所能包容的。主观的想象、抽象的梦幻、乌托邦的幻想与地理、人文的客观现实的对立构成了当今拉美文化的特点。要消除这两者的对立，只有通过文学手段才能实现，因为文学是“超越时间和空间”的艺术，可以冲破理性与非理性、现实与非现实的界限。科塔萨尔的《彩票》、卡彭铁尔的《光明世纪》、巴尔加斯·略萨的《绿房子》、胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》、富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》等小说利用时间的变幻：时间的瓦解、时间的中断、时间的凝固、时间的更迭、时间的组合，深刻地剖析了拉美当今的现实，充分反映了拉美文化的特点。拉美文学之所以有今天的繁荣局面，这是由于拉美文化所形成的现实和作家对现实认识上的深化所致。

在拉美文化中还有一个重要的组成部分——非洲文化，这是一个不可忽视的因素，没有非洲文化的加入，今日的拉美文化又当别论了。1502年，第一批非洲黑人进入拉丁美洲。三年后，西班牙国王费尔南多答应把黑人当作商品大量输入拉丁美洲。除了西班牙、葡萄牙外，凡拥有船队的国家如英国、法国和荷兰都干着贩卖黑奴的勾当。这种贩卖黑奴的买卖大约持续了四个世纪。据保守的统计，输往拉美的黑奴大约有两千万，仅牙买加一地就贩入了六十一万黑人。由于拉美的气候、土壤、自然与非

洲相似,黑人很快就适应了拉美的环境;他们性格开朗、外向,易于克服精神与肉体的痛苦，在拉美这块土地上扎根，并与印第安人和西班牙人混血的第一代后裔联姻。这种联姻的直接结果便是黑人的信仰发生了变化，产生了一种宗教调和的现象，与异教的神灵半同化了。

黑人大多分布在加勒比地区、安第斯国家和巴西。他们来到拉美之前，黑人社会正处在社会变革时期，在经济生活的某些方面，如农业技术优于印第安人。黑人的到来不仅促进了拉美经济的发展，而且带来了非洲文化，使拉美文化的形式和内容增添了新的光辉。

非洲文化与欧洲文化的交融如同印第安文化和欧洲文化的结合经历了矛盾和斗争。加勒比地区，随着西班牙势力逐渐被美国、法国和荷兰所取代，实行以非洲黑人为主的奴隶制度，而当地的印第安土著文化处于被消灭的状态。因此，在加勒比地区，白人的欧洲文化与黑人的非洲文化是该地区的主要文化。这两种文化相互影响，形成了一种本土文化——克里奥约文化,但本土文化绝不雷同于非洲文化，因为它植根于加勒比岛国的生活和自然，是岛国自身发展的产物，虽然仍保持着非洲的习俗和某种部落文化，尤其在圭亚那、苏里南、法属圭亚那内地的森林地区。

十九世纪末，加勒比地区和安第斯国家掀起了一场文学运动，研究非洲的风俗和文化，斥责所谓黑人低下、非洲没有文化的言论。英属安第斯国家的杰出诗人克劳德·麦基的诗歌强烈地表达了对非洲的思念，对欧洲奴役黑人和歧视他们文化的愤怒。牙买加马库斯·加维的《回归非洲》直接从非洲不同地区的音乐和歌谣中汲取灵感。他们用不同的方式表示了他们对欧洲

文化的不满。但这并不等于说他们要重返非洲，或把非洲文化原封不动地移植到加勒比地区和黑人集中的国家（厄瓜多尔、哥伦比亚、委内瑞拉和巴西），恰恰相反，他们更热衷于本地的克里奥约文化。曾创作诗歌《贡献》（1959）的厄瓜多尔作家奥尔蒂斯对非洲事物颇感兴趣，但不愿回归非洲，也不模仿非洲作家的创作模式。这种情况同样发生在巴西，尽管非洲的影响在巴西非常强大，但巴西黑人和混血种人感到自己是地道的巴西人，而不是非洲人。

秘鲁著名思想家、文学评论家马里亚特吉曾说过，印第安文学只有印第安人自己能够创造它的时候，它便来到了。黑人文学也是如此，在条件成熟时，它便应运而生了。克里奥约文化始于十六世纪后半叶，反映这种文化的加勒比文学也因各国经济发展的不平衡，参差不齐。随着各国民族的形成，这种差异尤为明显。二十世纪初，苏里南、马提尼克、瓜德罗普和某些英语国家（牙买加、圭亚那、特立尼达和多巴哥、巴巴多斯、格林纳达）的文学都显示了它们的个性。加勒比各国的文学朝着各自方向发展的同时，一种强烈的认同趋向也平行地发展。从古巴诗人西尔韦斯特雷·德巴尔沃亚的诗歌《忍耐的镜子》（1608）起，这种认同趋向日益显露出来，这不仅表现在作品的人物、风俗和自然景色上，更重要的是反映在作品的题材上：反殖民主义小说、反奴隶制度小说、反独裁小说，如马提尼克作家雷内的《巴托乌阿拉》（1921）埃梅·塞泽尔的《鲁瓦·克里斯托夫的悲剧》（1963）、古巴作家卡彭铁尔的《这个世界的王国》（1949）、瓜德罗普作家奥罗诺·拉腊的《卡乌列乌尔的问题》。因此，加勒比文学既有该地区各国文学的特殊性，又有它们的普遍性。1959 年古巴革命胜利后，政治、经济的合作使这种普遍性进一步加强，扩大了黑

人文学在拉美文学中的地位和影响。

拉美第一部涉及黑人题材的小说《弗朗西斯科》于十九世纪前半叶在伦敦用英语出版，1880年在美国纽约用西班牙语再版，作者为古巴的安塞尔莫·苏亚雷斯·罗梅罗。这部小说描写了摄取黑人灵魂的非洲战鼓和与黑人一起来到这块大陆的非洲歌谣。黑人们永远不会忘记非洲的战鼓和歌谣，也不会忘记他们的祖国和在坟墓里的人们。评论家何塞·安东尼奥·波图翁多认为作者在黑人民间歌谣中发现了隐藏着的诗意，从非洲移植过来的古巴民间舞蹈中窥见了潜在的瑰宝。还有一部早期描绘黑人的小说，这便是古巴作家西里洛·比利亚韦尔德的《塞西莉亚·巴尔德斯》，这部小说刻画了黑人的心理，是一部在拉美文学史上较有影响的作品。小说《弗朗西斯科》、《塞西莉亚·巴尔德斯》是白人描写黑人的小说，毕竟与黑人叙述黑人的小说有很大的不同。上述两部作品的主要人物是黑人，但他们的心理是白人的 黑人爱的却是白人所厌恶的，如大森林、粗犷的音乐、原始的习俗。白人作家所描述的黑人舞蹈、礼仪、黑人对生活的态度是从外部对黑人的观察，是肤浅的、表面的。“……我发现，在我的小说里竭力描绘的所有深层的、真实的、普遍的东西都在我的观察之外，例如黑人的泛灵论；黑人与森林的关系；某些创造性的实践被一种混乱而机敏的祭祀把我遮掩了。”① 真正代表黑人声音的是古巴诗人尼古拉斯·纪廉，在他的三部诗集《音响的动机》(1930)、《松戈罗—科松戈》(1931)和《西印度有限公司》(1934)中，“非洲的战鼓在古巴抒情诗中开始轰鸣”(古巴杰出评论家费尔南多·奥尔蒂斯语)。纪廉的诗是非洲的，是流行于非洲北部的歌谣。诗歌的语言是古巴亚鲁巴黑人的方言，诗歌的

① 引自阿列霍·卡彭铁尔《探索与差异》。

节奏是非洲音乐的节拍，并掺杂着西班牙的文化。古巴真正的黑人小说是米盖尔 · 巴尔内特于1968年在哈瓦那出版的《逃亡奴隶的自述》,这部小说以一个104岁老人的亲身经历讲述奴隶的生活、起源非洲的舞蹈和巫术。

智利伟大诗人聂鲁达曾说过“我,历经沧桑”,如果用这句话来形容拉美文化，既贴切，又实在。拉美文化历经五百年，可谓沧海桑田，在那里有印第安人的呻吟，也有非洲黑奴的呐喊，拉美文学不正是在呻吟和呐喊中从昨天走向今天的吗！

拉美作家与社会

西班牙征服了美洲，却给美洲带来了分裂。为了统治这块广袤的土地,西班牙把美洲划分成若干总督辖区,禁止各总督辖区之间横向往来，直接受命于西班牙王室，建立一种纵向的关系。由于这种割据局面，各个总督辖区形成了不同的政治、经济实体，在十九世纪的独立浪潮中，分别宣布为独立国家。

拉美各国虽各自为政，但有共同的语言、共同的宗教信仰，相似的种族结构，甚至独立后面临的问题也是相同的。这些政治、经济上的共同点必然引发出拉美一体化的概念，文学便是这种整体概念的具体表现。“如果说一个国家与同一地区内另外一个国家的相似之处一直十分明显，那么这首先应归功于文学，特别是归功于更深地植根于大众源泉的体裁，即小说或诗歌。”①并非所有的拉美作家都把自己看成是拉美文学的一员，巴西著名作家亚马多不承认巴西文学属于拉美文学之列，这是由于巴西是葡萄牙的殖民地，它的语言又不同于拉美诸国，形成风格独特的巴西文学。然而，巴西文学的发展轨迹几乎与拉美各国的文学同步。因此，历来文学史家把巴西文学归入拉美文学也不无道理。

在拉美，军人的独裁统治是文学发展的主要障碍。危地马拉实行了三十三年的独裁统治 多米尼加,三十年 委内瑞拉,二

十三年；尼加拉瓜的索莫萨家族统治的时间更长。他们把国家变成了文化沙漠，大批的作家流亡国外。即使独裁统治时间还不算太长的国家，对文化的摧残也是致命的。阿根廷的庇隆政权大量流放知识分子，博尔赫斯曾被革去图书馆长的职务，派去当市场家禽稽查员；智利的皮诺切特残酷地迫害知识分子，著名作家安东尼奥·斯卡尔梅达、伊莎贝尔·阿连德被迫侨居国外。在独裁统治下的作家，他们精神上的痛苦远胜过对他们肉体上的折磨，使他们创巨痛深的是失去创作的自由。他们对独裁统治的反抗意味着死亡，最幸运的结局也是流放。知识分子的任何爱国举动对独裁者都构成一种威胁，因此独裁者从未放弃过对知识分子的警惕。如果作家用文学形式来反抗独裁统治，其结果是使他们陷入更深的痛苦中。因为他们的作品不是被查封，就是不予出版。巴拉圭作家加夫列尔·卡萨克西亚的《鼻涕虫》反映了知识分子在独裁者高压下那种郁郁寡欢的心态。

然而，不少作家并未因独裁者的迫害而停止他们的创作。秘鲁作家塞萨尔·巴列霍在狱中创作了对拉美文学具有深刻影响的诗作《特里尔塞》、委内瑞拉作家安东尼奥·阿赖斯的《纯洁的人》描写了作者的铁窗生涯、秘鲁作家胡安·塞瓦那·卡塞尔的《牢房》记录了作者在狱中所遭受的非人待遇、秘鲁作家何塞·玛丽亚·阿格达斯也在狱中创作了小说《第六》。

有些作家出于政治原因，或为了文学事业志愿流亡国外。在这些作家中，成就卓著的有智利的聂鲁达、危地马拉的安赫尔·阿斯图里亚斯和巴拉圭的古斯塔沃·罗亚·巴斯托斯。聂鲁达在流亡中创作的《漫歌集》彪柄拉美文学史册；阿斯图里亚斯因《总统先生》而获得诺贝尔文学奖巴斯托斯的《人子》享誉拉美

① 见《拉丁美洲当代文学评论》，漓江出版社。

大陆。阿斯图里亚斯和巴斯托斯似乎有更多的相似点：他们的祖国都是拉美的小国；他们都曾在大学攻读，后又流亡国外。他们分别创作的《总统先生》和《人子》都以国家的兴亡和民族的命运为主题，前者从乞丐到政府部长都生活在恐惧之中，还不时地受到死亡的威胁；《人子》则从历史的视角展示了十九世纪中叶到查科战争后不久民族生活的图画。这两部小说反映了生活在独裁统治下的人民所产生的悲观情绪和无辜的牺牲。在独裁政权的高压下，"中美洲作家的选择，要么逃出边界，要么消失在群山丛林中。"① 所谓"消失在群山丛林中"隐喻作家创作方向的改变。作家不直接创作反映现实的诗歌，而把创作的主题移情于大自然。为什么在独裁统治下歌颂大自然的田园诗或宗教诗大量地涌现？原因就在这里。

有些作家，在独裁统治下看不到前途，找不到出路，陷入孤立而不能自拔。尼加拉瓜的路易斯·安赫尔·比利亚自杀身亡、诗人萨隆·阿圭略无辜被害、安赫尔·萨尔加多死于气管炎时才二十六岁，著名作家阿方索·科尔特斯长期被囚禁在精神病院里，洪都拉斯的胡安·拉蒙·莫利纳被迫自杀，也有些作家获得了成功，但并不光彩。危地马拉的恩里克·戈麦斯·卡里略、秘鲁的何塞·桑托斯·乔卡诺、尼加拉瓜的鲁文·达里奥都赢得了极高的声誉。恩里克·戈麦斯·卡里略曾写过《危地马拉的真理》吹捧独裁者埃斯特拉达·卡夫雷拉，何塞·桑托斯·乔卡诺与独裁者埃斯特拉达·卡夫雷拉关系密切，为此差点儿送了命，鲁文·达里奥曾出任独裁政权驻西班牙的领事。

不少作家加入了左派政党和进步团体，为拉美的民主运动作出了贡献。十九世纪与本世纪初，约有三十多名作家或知识

① 转引自《拉丁美洲现代文化》。

分子担任过总统的职务。以小说《法昆多》而著称于世的多明各·福斯蒂诺·萨米恩托、地域主义的杰出代表作《堂娜芭芭拉》的作者罗慕洛·加列戈斯曾分别是阿根廷和委内瑞拉的总统，后者又被军人推翻，流亡国外。有些作家为民族的独立献出了生命，古巴诗人何塞·马蒂便是其中的一位。拉美作家的忧患意识和由此而产生的社会责任感和历史使命感，一直是激励作家进行创作的主要原因，这也说明了为什么现实主义在拉美文学中经久不衰。为了真实地反映拉美的现实，作家们往往自觉或不自觉地选择了现实主义。

拉美文学的历程不仅受到政治、经济的制约，地理环境也对文学的发展产生影响。中美洲国家和加勒比岛国，除个别国家外，大多人口稀少，如哥斯达黎加、尼加拉瓜、巴拿马、波多黎各、海地等人口不超过四百万。南美洲的乌拉圭和巴拉圭，它们的人口与上述国家相仿，面积较大的玻利维亚人口也只有七百万。由于人口的限制，读者也相应地减少，一部小说很少能发行一千册的。在这些人口不多的国家中，乌拉圭和哥斯达黎加的短篇小说走俏，报纸杂志上常常登载篇幅不长的短篇小说。

由于读者不多，出版不易，作家不得不移民他国，到国外寻找文化市场。乌拉圭在这方面损失尤为严重，一些著名作家奥古斯托·罗亚·巴斯托斯、费罗伦西亚·桑切斯、奥拉西奥·基罗加都离开了乌拉圭，生活在阿根廷。萨尔瓦多的作家难以卖文糊口，在他们从事创作的同时，还要兼任其他的工作，因此作家又往往是政治家、记者或外交家，如弗朗西斯科·加维迪亚、阿尔维托·马斯费雷尔、阿尔图罗·安布罗希。这种情况也发生在拉美的其他国家。

拉美这些人口少、面积小的国家，还必须与世界的文学潮流

保持一致，同步发展，否则将落后于时代的要求，陷入被淘汰的境地。早在十九世纪中叶结束了的浪漫主义，在巴拉圭的文坛上仍占主导地位;鲁文·达里奥的现代主义,在 1910 年已在拉美文坛上消失,直到 1927 年才在巴拉圭的报纸和杂志上出现。拉美这些小国家如不与世界文学潮流接轨，作家们创作的作品将难以在世界文坛上有立锥之地，只能局限于本土的范围内。如哥斯达黎加的里卡多·费尔南德斯·瓜尔迪亚、曼努埃尔·贡萨莱斯·塞莱东的作品。

乌拉圭在拉美诸多小国中是较为发达的国家，由于它夹在巴西和阿根廷之间成了这两个国家觊觎的对象，它们的野心和对立反而使它在夹缝中存活下来。乌拉圭自独立以来，政治稳定,经济发展,高等教育发达,居民的文化水平很高,百分之九十的人能断文识字，文盲极少，这有利于文学艺术的发展。乌拉圭中产阶级队伍，为乌拉圭提供了良好的人文环境。此外，首都蒙得维的亚是一座国际港口，便于同外界接触。乌拉圭在这种文化氛围中产生一些文学大家是顺理成章的了。何塞·恩里克·罗多创作的《爱丽儿》,他的统一的美洲、警惕美国的威胁的观点被称为“爱丽儿主义”，曾指导了本世纪一十年代的拉美文学的潮流。女诗人胡安娜·伊瓦武鲁曾获得了‘美洲胡安娜’的称号。奥拉西奥·基罗加一生中的大部分时间是在阿根廷度过的，他的短篇小说《祖国》蔑视国家的边界，追求人类的共性。这种思想同样在马里奥·贝内德蒂、埃米尔·罗德里格斯·莫内加尔等作家中存在。其实,在‘美洲胡安娜’的诗歌中,讴歌大自然时便体现了这种人类共性的题材。还有些作家，在探索人的情感区域与个人的人生体验时也表现了人类相通的共性。这种追求人类共性的现代主义风格被三十年代的现实主义作家恩里克·阿莫林和弗

朗西斯科·埃斯皮诺拉所替代。阿莫林的《马与它的影子》描写了克里奥约与外来者的冲突；埃斯皮诺拉的《盲目种族》叙述了农民对城市生活的迫切向往。

七十年代，乌拉圭局势动荡，一直被誉为民主样板的乌拉圭被军人对政治的干预所污染，但乌拉圭的民主精神仍存在于民众的生活中。1981 年，在公民投票中公然否决了军政府提出的宪法草案，表明了人民对民主的信仰。现代的乌拉圭已发生了根本的变化，农民已不是国家的主要问题。在三百万人口中，大部分人居住在国家南部，集中在首都蒙得维的亚。中产阶级和政府职员充斥这个国家，他们关注的是他们自己，他们自我的满足。乌拉圭著名作家马里奥·贝内德蒂的《情断》描写退休前的职员、鳏夫的孤独和苦闷；卡洛斯·马丁内斯·莫雷诺的《鸽子》也写的是一名职员，他生活在他的鸽子能获得头奖的希望之中。乌拉圭在向现代社会的转变过程中，人际关系和价值观念与以前已大不相同，马丁内斯·莫雷诺的另一部小说《大墙》对这种差异作了鲜明的描绘：小说的主人公是一名记者，他批评他的同胞对现实无动于衷，保持沉默。他们关心的是在政府中谋到一个职位或增加工资 胡安·卡洛斯·奥内蒂是拉美资深作家，他的小说《造船厂》中的船厂既不制造，也不修理任何船只，工作台空空地在那儿，犹如小说中人物的内心空虚。奥内蒂出生在蒙得维的亚，长期生活在阿根廷首都布宜诺斯艾利斯，他的小说便以两国的首都为舞台，描写那些孤独和受折磨的人。这些人物彼此互不沟通，互不理解，导致人的堕落，这种堕落不仅有生活条件优越的人，同样也有小国中不能掌握自己命运的人。

乌拉圭比起其他美洲的小国来还算是幸运的，因为它毕竟有了自己的文化，它的一些作家在拉美文学中也是赫赫有名的。

然而，有些小国，如建国历史短暂的巴拿马和至今还未确定民族归属的波多黎各，他们面对着各自必须解决的问题。

巴拿马原是哥伦比亚的一个省，美国为了夺取巴拿马运河的租让权，策动和武装支持分离主义者闹独立，终于在1903年脱离哥伦比亚，成立巴拿马共和国。巴拿马的建国历史还没有巴拿马运河开凿的历史来得长，因此，巴拿马急于在拉美国家中表明自己的身份和不同于他国的民族特性，民族意识的建构便成了作家们创作的宗旨。为了鼓励和发展巴拿马民族文学，诗人里卡多·米罗创立了“里卡多·米罗”国家文学奖，不少作家获得了该奖，为巴拿马民族感情的形成作出了贡献。

巴拿马运河是作家们创作的题材，华金·贝莱尼奥的小说《绿色的月亮》谴责了运河地区的不公正 罗赫略·西南运用想象和先锋派的技巧,创作了《望月》,反映了巴拿马和美国的紧张关系，以及地峡地区所发生的事件对世界的影响。这部小说还涉及性暴力、种族的混杂。这种种族的混杂也在诗人佩梅特里奥·科尔西的诗篇中流露出来。

巴拿马建国的历史虽不长，但它是一个主权国家。波多黎各却处在何去何从的十字路口上，它现在的政治体制是受美国管辖的自由联邦，继续维持这种自由联邦还是独立，抑或变成美国的一个州，这将决定波多黎各民族的前途。波多黎各在美国的文化氛围内生活了八十多年，美国对波多黎各的影响是深远的，它把大量金钱投放在波多黎各大学，把它办成美洲大陆设备最先进的大学。文学批评家何塞菲娜·里韦拉·德阿尔瓦雷斯在《二十世纪波多黎各文学前景》一文中指出：“美国的生活方式，通过学校、书籍、杂志、许多波多黎各人去美国的旅游、我们在那儿谋求的职业、商业关系、电影、广播、电视、与该岛的各种接触，

对我们的生活施加了强大的影响。”尽管如此，波多黎各人依然保持他们的文化传统、西班牙的本质特征，西班牙语至今是他们大部分人用来表达思想的工具。波多黎各还产生了一些著名的西班牙语文化学者。

波多黎各人对前途手足无措的心态，在文学中也反映了出来。雷尼·马尔克斯的剧作《大车》叙述一位在纽约生活后又回到波多黎各的农民已不能像以前那样地生活的故事；他的另一个剧本《船尾上趴着的躯体》讲述了一对夫妇的悲惨经历，他杀死了妻子，把自己也阉割了，影射波多黎各的文化被外来文化篡改后的变形。

波多黎各是一个白人占压倒多数的岛国，黑人在人口中的比重很小，却出现了以路易斯·帕莱斯·马托斯为代表的非洲一安的列斯流派。他的诗歌模拟黑人民歌、黑人舞蹈，具有黑人民歌、舞蹈的韵律和节奏，并使用非洲的土语和西班牙语。虽然非洲传统在加勒比岛国不是文学的主要因素，但它反映了安的列斯诸岛两种民族、两种文化的联系。他的诗集《杜鹃花》和《发髻的热病》在西班牙一非洲诗歌中享有声誉。

美洲的解放者博利瓦尔曾梦想建立一个统一的西班牙美洲，当他刚完成大哥伦比亚的宏图不久，大哥伦比亚的成员委内瑞拉和厄瓜多尔又分别从中脱离出去，导致大哥伦比亚解体。大哥伦比亚虽已消亡，但哥伦比亚和委内瑞拉仍是具有相当实力的国家。两国人口稀少，幅员辽阔，哥伦比亚连接太平洋和大西洋，委内瑞拉是美洲唯一海岸全部濒临加勒比海的国家。这两个国家地域的广袤使统治者无力实行有效的统治，农村地区处于地方武装的控制之下，经常发生暴力行为，农村一直被视为野蛮而混乱的地区。这两个国家文盲的比例较高，哥伦比亚的文

盲占人口的一半；文人墨客均生活在城市里、文明的中心，但十九世纪末的现代主义作家对生活环境和欧洲式的社会采取敌视的态度，如哥伦比亚的何塞·亚松森·席尔瓦、波菲里奥·巴尔瓦·哈科沃和吉列尔莫·巴伦西亚，委内瑞拉的曼努埃尔·迪亚斯·罗德里格斯和佩德罗·多米尼西。有些现代主义作家尽管对社会不满，但他们毕竟属于上层社会，他们的作品自然地流露出对上层社会的留恋。委内瑞拉作家特雷莎·德拉帕拉的小说《伊菲格涅亚》描写一个受过欧洲教育的女青年无法在首都加拉加斯生活的故事；她的另一部小说《布兰卡妈妈的回忆录》叙述了女作家怀念那种走向没落的家长制的生活方式。

无论在哥伦比亚还是在委内瑞拉，有些作家继续用传统的方式进行创作，似乎现有的表达方式足以阐述他们的生活，哥伦比亚的托马斯·卡拉斯基利亚是其中较为突出的一位，在题材和风格上都遵循西班牙的文学传统，绝少脱离城市生活和风俗习惯。可是，欧洲文学并没有为他们提供表达拉美社会生活的模式，因为在城市生活中掩饰着隐约可见的漩涡，一些作家对传统的表达方式提出了异议。哥伦比亚作家赫苏斯·科拉尔创作的小说《锯木工人将发生的事》成功地反映了哥伦比亚现实的社会。小说的情节发生在外国所拥有的一座矿山里，悬崖把这座矿山与整个社会隔开，悬崖的另一头正在进行内战，矿山仿佛是文明的天地，而这个天地之外的世界正处在骚乱之中。

哥伦比亚一直是暴力横行的国家，自独立之后内战不断，曾发生过十万人丧生的“千日战争”。1948 年，波哥大市民的骚乱揭开了哥伦比亚历史上新的一页“：暴力时期”。至今，暴力活动持续不断，极左派的游击队四出活动，扰乱社会的正常生活。在这种社会背景下，一批描写暴力行为的小说应运而生。地域主

义的代表作家里维拉的《漩涡》也是一部暴力小说的力作，再现了原始森林中的暴力行为。丹尼尔·凯塞多的《干燥的风》、爱德华多·卡瓦列罗·卡尔德隆的《背后的基督》、《无地的奴隶》、加西亚·马尔克斯的《没有人给他写信的上校》、《恶时辰》、曼努埃尔·梅希亚·巴列霍的《指定的日子》、曼努埃尔·萨帕塔·奥利维利亚的《在奇纳诞生的圣人》等小说的情节都发生在孤独的小镇，小说中的男女主人公是旱灾、饥饿、宿命论的受害者，或是暴力浪潮的牺牲品。卡瓦列罗·卡尔德隆的《曼努埃尔·帕乔》描写躲在芒果树后的帕乔，目睹他的父亲、祖父和其他人被土匪杀害。当土匪撤离后，他把父亲的尸体塞进一个包裹里，声称继承了他的财产。待帕乔携带着包裹，到达目的地后，祖父的尸体已腐烂。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》描写了哥伦比亚小镇马孔多的孤独和落后，同时也叙述了哥伦比亚历史上的内战和暴力。当代作家古斯塔沃·加尔德亚萨瓦尔则描写了在长期的暴力中人的孤独和困境，他的小说《达贝瓦》表现了达贝瓦镇的人民在自然灾害到来之际，无以相告，束手待毙的悲剧。

委内瑞拉所发生的暴力行为与哥伦比亚相差无几。委内瑞拉从宣告成立委内瑞拉联邦起便处于独裁者的铁腕统治之下，人民丧失了民主，失去了自由。直到1947年委内瑞拉历史上第一次由人民直接投票选举总统，以创作地域主义小说《堂娜芭芭拉》而著称的洛慕罗·加列戈斯当选为总统，几个月之后他的政府被军人推翻。吉列尔莫·梅内塞斯运用幻想与荒诞的手法创作的《阿莱吉的弥撒》揭露了军政府的腐败和罪恶，丰富了传统的表现方式。当代作家安德里亚诺·贡萨莱斯·莱昂的《携带的国家》指出了在现代城市中也存在着暴力。米盖尔·奥特罗·西尔瓦从历史的视角分析了暴力和骚乱，他的两部小说《死屋》

和《一号办公室》描绘了两种不同的社会，前者说的是濒于毁灭的村庄，后者表现了发现油田后一个村庄的变化，石油并未给大多数委内瑞拉人带来好运，相反，在贫困的村庄里妓院、赌场到处可见。当代作家萨尔瓦多·加尔门迪亚的《小人物》、《恶劣的生活》、《居民》和《悼念的日子》也描写了社会的这种变化,但他把焦点放在失业者、职员等下层的人身上，叙写了他们的人生和生活的艰辛。

在博利瓦尔的大哥伦比亚中，厄瓜多尔也是其中的一员，但它的不少特征却有别于哥伦比亚和委内瑞拉，更接近玻利维亚和秘鲁。这三个国家面临的问题是西班牙文化和印第安文化的矛盾和冲突。印第安人在这三个国家中占有很大的比重，玻利维亚为全国人口的百分之五十四，秘鲁为全国人口的百分之四十五，厄瓜多尔为全国人口的百分之三十九。二十年代，这两种文化的矛盾和冲突尤为激烈：在秘鲁，西班牙文化与印第安文化泾渭分明；在玻利维亚，印第安人占人口的多数，但统治这个国家的是少数白人；在厄瓜多尔，历来存在着山区居民（印第安人)与沿海居民(白人或穆拉托人)的矛盾,即基多(首都)与瓜亚基尔（海港）的竞争。因此，印第安人问题成为当时文学创作的热门话题。秘鲁作家洛林达·马托·德图尔奈尔的《没有窝的鸟》、阿尔西德斯·阿格达斯的《青铜的种族》抗议白人对印第安人非人的对待，主要情节已不再是土著主义小说中那种白人庄园主或梅斯蒂索人（印欧混血人种）掳掠印第安妇女，而是要把印第安人驱逐出他们自己的家园。厄瓜多尔作家费尔南德斯·查韦斯的《白银与青铜》、玻利维亚作家劳尔·博特略的《高原》、秘鲁作家何塞·玛丽亚·阿格达斯的《所有的血》和《血的节日》都深刻地反映了印第安人的贫困化。在这些印第安主义小说

中，厄瓜多尔作家豪尔赫·伊卡萨的《瓦西蓬戈》和秘鲁作家西罗·阿莱格里亚的《广漠的世界》描写了走投无路的印第安人被迫揭竿而起，为他们的生存权利而进行的斗争。

最能体现西班牙文化与印第安文化冲突的小说是何塞·玛丽亚·阿格达斯的《深沉的河流》，小说的主人公就读于西班牙的教会学校，接受的是西班牙的教育，但对西班牙文化有一种本能的抵制，他更喜欢印第安人的音乐和习俗，渴望生活在印第安人之间。《深沉的河流》深入到印第安人的思想层面，这无疑是从另一个视角对印第安主义小说的开掘，更能全面地反映印第安人的现实。

印第安人在厄瓜多尔、秘鲁和玻利维亚的地位曾引起社会各界的关注。玻利维亚的弗兰斯·塔马约认为印第安人是国家的真正力量；秘鲁的何塞·卡洛斯·马里亚特吉则把印第安人的公社看作是建立共产主义的基础。印第安人固然在这些国家中举足轻重，但不可忽视的是其他人种如梅斯蒂索人也日益重要起来，梅斯蒂索人在秘鲁的人口甚至超过了印第安人，这种状况在文学中也表达了出来。厄瓜多尔作家何塞·德拉瓜德拉的小说《桑古里马家族》的主要人物尼卡西奥，他的母亲是印第安人，父亲是美国人，他跟随母亲在一个蛮荒、偏僻的地方建立了一座孤独的'深宅",在这座'深宅'里演出了一出家族的悲剧。在"深宅'里的人,由于环境的封闭而变得麻木不仁,愚昧无知。乱伦和近亲通婚的原始习俗依旧，野蛮的习性、土匪的行径衍生出当今的军阀。这部小说深刻地揭示了安第斯国家的痼疾。厄瓜多尔的'瓜亚基尔派'作家群体(德梅特里奥·阿基莱·马尔塔、华金·加列戈斯·拉腊和恩里克·希尔韦特）共同出版的小说集《出走的人们》描写厄瓜多尔社会底层的人们生活，尤其是沿

海地区居民的生活情状。玻利维亚作家阿古斯托·塞斯佩德斯的《魔鬼的金属》叙述了锡矿工人的悲惨命运。厄瓜多尔作家路易斯·马丁内斯的《在海边》反映了基多和瓜亚基尔两种地区的差异和矛盾。秘鲁作家塞萨尔·巴列霍的诗歌表现了社会的矛盾和斗争，但更多的是流露出个人的痛苦和被社会窒息的人的心理态势。这种心态在巴尔加斯·略萨的《城市与狗》中得到充分的暴露,他的《绿房子》进一步叙述了玛腊尼昂河的森林地区和皮乌拉居民点不同人物的心理、他们在不公正社会中所遭受到的非人待遇。

阿根廷、智利这两个国家几乎没有印第安人，这与玻利维亚、秘鲁和厄瓜多尔截然相反，大多数居民是从欧洲来的移民，改变了当地克里奥约（当地出生的人）单一的人口结构，但对当地的文化还未构成威胁，因为第一代欧洲移民的文化素质远不及当地的克里奥约。十九世纪中叶,阿根廷出现了埃斯特万·埃切维里亚、多明戈·福斯蒂诺·萨米恩托、何塞·马莫尔、何塞·埃尔南德斯等著名的浪漫主义作家。本世纪二十年代，欧洲后裔（主要是西班牙人和意大利人）使阿根廷文化发生了变化。首先,克里奥约文化的势力越来越小,逐渐转移到农村和大草原。阿根廷的人口主要集中在大城市，全国二千九百万人口中,首都布宜诺斯艾利斯就有一千万人。在这种文化氛围中,阿根廷逐渐失去了本大陆的根,向欧洲文化靠拢,倾斜。此外,许多作家都意识到民族的文化传统不能只局限于十九世纪的克里奥约文化或民间文化，这种观点促进了阿根廷文化进一步欧化。当时,维多利亚·奥坎波于1931年创办的杂志《南方》,大量译介西方的小说和文论，为阿根廷先锋派的崛起创造了条件。阿根廷后来成为拉美先锋派的一个中心（先锋派的另一个中心在

墨西哥），其主要原因是它的工业发达，城市人口占全国人口的百分之八十三 文盲极少,百分之九十四的人能读书识字,大学生的比例是世界上最高的国家之一 发行的报纸杂志上千种,还有为拉美文化做出过贡献的洛萨达出版社和南美出版社；中产阶级生活方式的欧化比较容易与欧洲文化沟通、认同。

在先锋派作家中，最为突出的作家是创立极端主义这一文学流派的博尔赫斯,他的父母系欧洲人,从小通晓英语,后又学会法语和德语。他的早期作品风格简洁,富于比喻,在《布宜诺斯艾利斯的激情》这部诗集里，诗人描写了布宜诺斯艾利斯的街道、公园、圣马丁广场、市郊、草原、公墓和屠宰场,在寻常的事物中寻找与众人不同的感觉,寻找世界的另一种含义,扩大"存在的范围",把它衍变为"另一种现实"。但在他后来的作品中,拉美的色彩越来越淡薄,社会生活已不再在他的小说里出现,有时采用侦探小说的结构如小说《曲径分岔的花园》，创造一个文学的迷宫,表现人生的孤独、迷惘、彷徨和失望 有时以奇特的构思、幻想的情节杜撰出像《〈吉诃德〉的作者彼埃尔·梅纳德》和《特隆,乌克巴尔,奥尔比斯·忒蒂乌斯》那样似真似假的故事,难怪在拉美人看来，他更像一个欧洲作家。另一著名作家科塔萨尔把小说看作是一种游戏，让读者参与其中，而不是被动的接受。爱德华多·马列亚的《一种阿根廷激情的历史》、恩里克·马丁内斯·埃斯特拉达的《潘帕斯草原的爱克斯光片》探索表面现实下的另一种现实；埃内斯托·萨瓦托的《地道》是对人物内心世界的揭示,开创了拉美的心理现实主义 阿根廷的现代作家大多注重创作技巧，不同程度地反映了社会的现实。莱奥波尔多·马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》用不同的人称叙述主人公的遭际 当代最有才华的作家曼努埃尔·普伊格的《里塔·海华斯

的反叛》用对话、独白、信件和日记等形式刻画人物的遁世心理，他的另一部小说《蜘蛛女之吻》用六部电影故事的情节表达不同人物的社会关系和心理活动。

在先锋派盛行之时，在一些作家中出现了追求民族风格的倾向，要追回民族昔日的辉煌，出现了具有浓厚民族色彩的优秀小说《堂塞贡多·松布拉》。但随着经济的发展、本世纪初向城市的大量移民，这种植根于农村的小说逐渐销声匿迹，代之以新小说的勃兴，为小说的发展开拓了新的天地。这是阿根廷为拉美文学做出了新的贡献。

智利是个物产富饶的国家，铜和硝石的产量都在世界上占领先地位，但智利人民并不富裕，一些著名作家的出身也并不像阿根廷作家那样高贵：聂鲁达的父亲是火车司机；曼努埃尔·罗哈斯家境贫寒,当过搬运工、电工、粉刷工、水手和铁路工人；尼科梅德斯·罗哈斯是小贩的儿子。有些出身豪门的作家像华金·爱德华多·贝略，他们往往具有人文主义思想，同情底层的民众，把眼光投向人微言轻的芸芸众生。曼努埃尔·罗哈斯的《贼的儿子》描写了由各种冲突而引发的暴力、破坏和抢劫，对智利下层社会做了深刻、生动的剖析;马里亚诺·拉托雷的《鸟岛》和巴尔多梅罗·利略的《地下》分别描述了农民和矿工的生活;华金·爱德华多·贝略叙写了城市中劳动者的生活；胡安·马丁的《南纬归线53度》描写了智利南端居民的生活。在众多的杰出诗人中，他们所创作的诗歌与大众的社会生活息息相通。聂鲁达曾说过他的诗歌汇集了人民的苦难和希望，他的《漫歌集》讴歌了普通的劳动者:水手、渔民、鞋匠、矿工等,用宗教式的热情盛赞大自然的美，同时也表达了他对祖国的热爱；与聂鲁达同时代的另一位杰出的女诗人加夫列拉·米斯特

拉尔，通过她抒情的诗篇，赞美了从大自然一草一木中渗透出的一种爱，这种爱在她对儿童、妇女身上体现得最为强烈。“因为她那富于强烈感情的抒情诗歌，使她的名字成为整个拉丁美洲的思想的象征，”因而获得了诺贝尔文学奖，成为拉丁美洲第一个获得该奖的诗人。

但这并不等于说智利的作家都用相同的目光来看世界的，实际上有些作家是用另一种视角对人、对社会进行探索，已不局限于对现实的反映上。著名作家何塞·多诺索的《污秽的夜鸟》和《加冕礼》通过夸张、虚构的手法，集中化、典型化地创造一个变形的、扭曲的世界①玛丽亚·路易斯·邦巴尔的《雾之门》描写的是个人的感觉；佩德罗·普拉多在个人体验的基础上创作了小说《农村法官》。

在七十年代，智利出现了两名蜚声文坛的流亡作家，一是聂鲁达的至友安东尼奥·斯卡尔梅达，另一是智利前总统阿连德的侄女伊莎贝尔·阿连德。1973年9月宪制总统阿连德被军人推翻，总统本人也以身殉职。斯卡尔梅达亡命于联邦德国，伊莎贝尔·阿连德则在委内瑞拉流亡。斯卡尔梅达从事文学创作较早，至八十年代才享有盛名，他的成名作《我梦见白雪在燃烧》剖析了智利社会的现状和各阶层人物的不同心态，他的另一部小说《炽热的耐心》表达了作者对祖国的拳拳情思；伊莎贝尔·阿连德是活跃在当今拉美文坛上唯一的一位著名女作家，她的长篇小说《幽灵之家》、《爱情与阴影》、《月亮部落的夏娃》和《月亮部落的夏娃故事集》在拉美引起了强烈的反响，但更引人注目的是她在创作上承袭了魔幻现实主义的技巧，成为继加西

① 见《污秽的夜鸟》中译本序言。

亚·马尔克斯之后的魔幻现实主义作家。

在拉美诸国中，只有墨西哥和古巴进行过轰轰烈烈的社会革命：1910 年的墨西哥资产阶级民主革命，1959 年的古巴社会主义革命。它们的革命，对拉美的历史进程，乃至政治、经济和文化都产生过深远的影响。墨西哥是拉美的一个大国，它与其它拉美国家一样也是一个穷国，七百多万印第安人仍处于极端的贫困中，百分之四十的印第安人是文盲，约有一百万人不懂西班牙语，只会讲三十三种不同的印第安语。在1910年的革命中，其中便有一支以印第安人萨帕塔为首的武装队伍，他们“要求马上进行深刻的土地改革，解散大庄园，在全国建立农民合作社”。[1]这场革命持续了七年，于1917年结束。“革命”并未使印第安人真正参与国家事务，他们仍然生活在远离文明中心的山地，过着闭塞、落后的生活。

对这场旷日持久的革命，大多数作家持批评态度，他们创作了一批颇有影响的小说，即墨西哥革命小说。这些小说大致可分为三类，一类小说是以见证人的身份描写墨西哥革命进程的，如：马里亚诺·阿苏埃拉的《在底层的人们》、马丁·路易斯·古斯曼的《鹰与蛇》、阿古斯丁·亚涅斯的《在洪水边缘》、何塞·鲁文·罗梅罗的《一个乡下人的札记》、格雷戈里奥·洛佩斯·伊·富恩特斯的《军营》；另一类小说是对革命抱有希望而结果希望破灭的，如洛佩斯·伊·富恩特斯的《印第安人》和《我的将军》、马里亚诺·马格达莱诺的《光辉》、马丁·路易斯·古斯曼的《考迪略的阴影》、何塞·鲁文·罗梅罗的《比托·佩雷斯无用的一生》；第三类小说是对墨西哥革命和社会存在的各种弊病的忧虑

[1] 见委内瑞拉德梅特里奥·博埃斯内尔所著《拉丁美洲国际关系简史》中译本，商务印书馆出版。

和思考的，如卡洛斯·富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯》描写一个行将就木的人对革命和乘革命之机发迹之后操纵政界的回忆；胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》反映了革命后封建主义依然存在和墨西哥资产阶级民主革命的不彻底性；卡洛斯·富恩特斯的力作《最明净的地区》叙述了革命后开始走上工业化道路的墨西哥出现新的阶级关系，他的另一部长篇小说《好良心》写了一个中产阶级青年对新的阶级关系格格不入的心态；罗萨里奥·卡斯特里亚诺斯的《巴龙一迦南》叙述了印第安人与白人庄园主和梅斯蒂索人之间的关系；比森特·莱涅罗的《瓦工》描写了现代的工人与老板和工头之间的关系。

墨西哥作家对现实所持的批判态度并非始于墨西哥革命之后，早在费尔南德斯·利萨尔迪的《癞皮鹦鹉》中就存在着对现实的批判，所不同的是墨西哥革命之后对现实的批判更为猛烈，所涉及的方面更为广泛。墨西哥作家对现实的这种批判态度同样表现在诗人身上，但反映现实的方式却有所不同，奥克塔维奥·帕斯、阿方索·雷耶斯等诗人认为，诗人只有处身于事件之外才能获得一种真正的自由，才能使诗歌与想象的世界取得联系，才能与社会中某些隐蔽的因素接触。“没有太阳和奔淌的流水，石头便是无生命的顽石，诗的使命便是给它以生命，让它像一个活的机体一样呼吸自如，充满活力。”奥克塔维奥·帕斯虽然未找到给予石头以生命的道路，但在他的诗作《太阳石》中，将生与死、自我与非我等相互对立的概念融为一体，表达作者的一种企望——将石头唤醒。这种人道主义思想在他的不少作品中都有反映。1990年，由于“他的作品充满激情，视野开阔，渗透着感悟的智慧并体现了完美的人道主义”而获得诺贝尔文学奖。

墨西哥诗歌在四十年代前后曾出现百花争艳的繁荣局面，各种形式的诗歌相继问世，代表各种不同的艺术倾向：马科·安东尼奥·蒙特斯·德奥卡和奥梅多·阿里亚赫斯的新巴罗克，海门·萨维内斯的对话诗；加夫列拉·赛德和爱德华多·利萨尔迪的讽刺诗；何塞·埃米利奥·帕切科的冥想诗。这些诗歌都是对社会既定价值的批判、诗歌传统形式的挑战。

这种对文学形式的探索也表现在现代作家的作品里，如墨西哥当代作家德尔·帕索的《帝国轶闻》运用了多种不同的叙述风格，全书的单数章节由墨西哥皇帝马克西米亚诺的妻子回忆往事，其余章节按时间顺序叙述马克西米亚诺被处决的历史 他的另一部小说《何塞·特里戈》描写墨西哥铁路工人的罢工，全书各章次序颠倒，原来的第一章为全书的最后一章，对传统小说结构进行彻底的改造。《墨西哥龙虾》是德尔·帕索的成名之作，在这部小说里，人物之多实属罕见，世界古今名人都被网罗于内，仿佛是世界人物的画廊。在墨西哥当代作家中名望较高的还有萨尔瓦多·埃利松多和古斯塔沃·萨因斯。

与墨西哥这个拉美大国相反，古巴是拉美的一个小国，又处于加勒比海的岛国之中，是个不引人注目的国家。然而，1959年菲德尔·卡斯特罗领导的人民武装力量推翻了巴蒂斯塔独裁政权，建立了拉美第一个社会主义国家。它对拉美诸国的影响可与墨西哥的资产阶级革命相提并论，特别在文化领域中，它对拉美作家价值观念的改变起了不可低估的作用。

1959年古巴革命前，古巴的诗歌顺应现代派的潮流创作了与现实脱离的纯诗歌，马里亚诺·布鲁尔、欧亨尼奥·弗洛里特、何塞·莱萨马·利马、埃利塞奥·迭戈和辛蒂奥·比铁尔都

是纯诗歌的著名诗人。何塞·莱萨马·利马的诗歌充满形象和艰涩的哲理,尤以他的诗集《施主》为最。古巴的小说却与诗歌走着不同的道路，作家的社会责任感和历史使命感驱使他们的作品紧贴现实，谴责当时的军人独裁。卡洛斯·洛维拉的《将军与博士》、卡洛斯·蒙特内格罗的《没有女人的男人》、恩里克·塞尔帕的《圈套》、利诺·诺瓦斯·卡尔沃的《第九个月亮及其他》等小说都是对当时的政治制度的批判。值得一提的是著名作家阿莱霍·卡彭铁尔，他在1953年创作的《消逝的脚步》奠定了他在文学史上的地位,他的另两部小说《这个世界的王国》和《启蒙世纪》都是描写加勒比地区的政治风云,再现了加勒比历史的过去。阿莱霍·卡彭铁尔的文学成就还在于他创立了拉美"神奇现实"的理论，堪与阿斯图里亚斯的魔幻现实主义并驾齐驱，为拉美的文学繁荣立下了不朽的功勋。

在古巴，称得上真正的文学运动的是古巴非洲主义，诗人尼古拉斯·纪廉是这场运动的代表，他把黑人歌舞的节奏引入到古巴的诗歌中,创作了《音响的动机》和《松戈罗·科松戈》。虽然古巴人口以白人为主，占全国人口的百分之七十五，但黑人文化对古巴的生活方式产生了深刻的影响。古巴非洲主义是黑人文化与西班牙文化的融合，而不是简单地向非洲的回归，卡彭铁尔于1933年创作的《埃古-扬巴·奥》是古巴非洲主义在小说领域的先导。古巴非洲主义是寻求民族艺术特性的一种表现，具有强烈的政治倾向，纪廉的诗歌便带有浓厚的政治色彩，他的《游客的松》是对美国游客的讽刺,他们的到来象征着古巴经济对美国的依赖。

古巴革命后的文学呈现两个特点：大多描写巴蒂斯塔独裁政权在最后日子里的政治和社会情况；作家创作的作品语言简

练、易懂，为普通劳动者所接受。卡夫雷拉·因凡特叙写独裁者镇压人民的《平时和战时一样》和描写古巴革命前夕哈瓦那生活的《三只可怜的老虎》、米盖尔·巴尔内托描绘一个奴隶逃亡的《一个奴隶的传记》。诗人巴勃罗·阿曼多·费尔南德斯的《英雄之书》和费尔南德斯·雷塔马尔的《致开拓者的信》写得生动、激昂、感人。但这些作品往往注重内容,忽视形式的探索,不过作家们并不都像前苏联那样把现实主义捧为圭臬，视为官方的文学风格,从安东尼奥·贝尼特斯、雷纳尔多·阿雷纳斯、比希尼奥·皮涅拉的作品中可以发现西方的黑色幽默和科学幻想。在这些小说家中,以' 语言实验主义小说 '而享有盛名的塞韦罗·萨多依,曾著有多部长篇小说,其中《眼镜蛇》的语言实验最为典型，小说情节简单，互不关联，没有意义，只是一种文字游戏，作者追求的是形式、语言的技巧，而不是内容、对社会的意义。读者通过对作品读解，可以看出他的语言实验只是证明语言是叙述的主要手段，是对文本的破坏。这部语言实验主义小说与他的同胞马里亚诺·布鲁尔创作的字母连缀，无任何意义的纯诗歌有异曲同工之妙。

古巴革命胜利后，生活在这个岛国的作家对这场革命的反应各不相同，有些作家针对当时的现实生活，创作出反映人们对革命不同心态的小说，埃德蒙多·德斯诺埃斯的《不发达的记忆》讲述小资产阶级出身的知识分子与革命的现实格格不入和接受新的生活方式所遇到的困难；有些作家，如埃韦尔托·帕迪利亚、贝尔基斯·库萨、迪亚斯·马丁内斯、塞萨尔·洛佩斯、巴勃罗·阿曼多因对古巴政府所施行的政策不满,遭到批判,并被迫作出检查；也有些作家流亡国外，其中有著名作家卡夫雷拉·因凡特，他们谴责古巴的现状，创作了一些反对古巴的小说，这

其中有萨尔瓦多·迪亚斯·维尔松的《世界已黑暗》、诺瓦斯·卡尔沃的《枪毙费尔南德斯》。

综观拉美诸国文学的发展，不难看出拉美作家的文学创作是一种社会活动，尽管他们受到政治、经济、地理诸因素的阻止，但他们从中获得了巨大的活力，这种活力使他们的创作超越了地区的范围，走向世界，出现了诺贝尔文学奖获得者米斯特拉尔、阿斯图里亚斯、加西亚·马尔克斯、沃尔考特、奥克塔维奥·帕斯。当然，文学创作不仅仅是一种社会活动，它亦是作家个人体验的宣泄、创作个性的展示，从而形成了各自的文学风格。拉美诸多的文学流派正是作家长期的社会实践和创作实践的结晶。十九世纪末的现代主义、当今的魔幻现实主义体现了拉美客观的人文、地理景观与作家鲜明的创作个性。如果说作家的创作受社会各种因素的制约，而他们的创作个性所释放出来的活力则是对社会局限性的某种突破，古今中外的世界名著无不如此。

拉美文学嬗变的启示

拉美文学随着滚滚而来的各种社会文艺思潮也涌入了我国,在创作界和读书界掀起了“ 拉美热 ”,使国人获益匪浅。拉美文学所取得的成就是突出的,令世人瞩目,尽管大多数拉美国家依然贫穷落后,政治动荡。拉美文学的成功震撼了世界文坛,打破了欧洲中心主义;拉美文学的优势使人们不再认为拉美作家在模仿外国文学，相反他们的文学第一次被外国所模仿。法国历来是诸多文学流派的发源地,也于 1976 年首次把拉美作家列入《小拉露斯词典》,对拉美文学刮目相看。拉美文学何以能走向世界，值得我们深思。拉美文学的起飞是与拉美社会的政治、经济、历史、文化等各种条件相关的,现就拉美文学中两次突破性的创举——魔幻现实主义与现代主义为例，从文学自身发展的轨迹来阐述拉美文学成功的内在因素，从拉美作家文学探索的历程来剖析作家的主体意识，从而给我们以启迪。

拉美文学，自哥伦布发现新大陆后与欧洲文学结下了难解之缘。哥伦布发现新大陆客观上起到了使过去几千年彼此隔绝、不相往来的西半球文明和东半球文明联系起来，但哥伦布的冒险活动带有明显的殖民主义的目的。恩格斯指出“:黄金一词是驱使西班牙人横渡大西洋到美洲的咒语。”中世纪被称为欧洲的黑暗世纪,但西班牙人用‘ 剑和十字架 ’对美洲的征服是人类文

明史上最为黑暗的一页,远胜过中世纪的残酷。西班牙神父巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯称入侵美洲的西班牙人是"闯入驯服的羊群中饿了多日的狼、虎和狮子"。据他撰写的《印第安史》披露,自哥伦布发现新大陆后的五十年中，被杀害的印第安人达一千五百万至二千万。印第安文明被毁于一旦,至今给我们留下的是一片废墟;标志着印第安文明的科学文献、文学典籍和各种史料被视为"异端邪说"而付之一炬,使印第安文明的发展停滞,出现了难以弥补的断裂带。但同时也出现了世界文学中罕见的一种现象——越俎代庖，一些印第安文学的经典由西班牙传教士搜集、整理、翻译出版,被誉为"拉美的灵魂"的神话小说《波波尔·乌》是由在危地马拉传教的神父弗朗西斯科·希梅内斯发现的;戏剧《奥扬泰》是由安东尼奥·巴尔德斯神父搜集的;戏剧《拉维纳尔武士》则是卡洛斯·波拉索神父从印第安人的口述中记录的。从已发掘的印第安文学遗产来看，西班牙人在整理时往往带有宗教的偏见和固有的观念,难免掺杂些个人的东西,或曲解、篡改作品的原意。《拉维纳尔武士》已失去了原有的宗教特色,剧本已经过"加工",因为戏剧是印第安人宗教活动的一个组成部分,祭祀时在广场或宫廷里演出,故带有浓厚的宗教色彩;《奥扬泰》已纳入西班牙戏剧的程式,场次和场景与西班牙戏剧极为相似,这与印第安人戏剧的原始形式是背道而驰的。尽管如此，现有的大部分作品仍保持着印第安人的创作风格，反映了他们的风俗与民情。这种越俎代庖现象的出现说明了随着印第安文明的泯灭,印第安文学也失却了它存在的根基,使印第安文学持续了几个世纪的空白,这是历史的悲剧,印第安民族的灾难。

拉美文化的构成取决于种族的结构，拉美大陆除了它的主人印第安人外，还有新大陆征服后来自欧洲的移民,被贩卖到拉

美的非洲黑人。这种印第安文化、欧洲文化和非洲文化同时并存的构架产生了一种彼此渗透的混合文化，它比单一的文化模式较少保守性、排它性，更易于吸收外来的文化。然而，1492年哥伦布发现新大陆后，拉美大部分地区归入了西班牙的版图，在拉美各国独立运动取得胜利之前的三个世纪里，拉美整个社会都以西班牙为模式，拉美文学不言而喻也纳入了西班牙的轨道，失去了印第安文学原有的绚丽色彩和传统，至于拉美混合文化的形成那是以后的事了。拉美各国的独立运动强化了人民的拉美意识，这种民族意识反映在文学上就是要求摆脱西班牙文学的羁绊，寻找失去的自我。与此同时，在拉丁美洲北方的国家——美国，它的文学也如同拉美文学，是“以本国题材为内容的欧洲文学的一个分支”，一直处于从属地位。直到二十世纪美国文学才具备了自己的个性和自我，真像美国著名作家斯坦因所说的：“英国文学只占有十九世纪,而美国文学才是真正的二十世纪。”南美的大国巴西虽与拉美国家同属一个大陆，但巴西文化与拉美文化不尽相同。由于巴西长期受葡萄牙管辖，它的文学实际上是葡萄牙文学在巴西的移植。十九世纪初叶，巴西民族意识日渐形成，独立的呼声不仅在政治上而且在文学领域内也日益高涨。随着巴西的独立，力图摆脱葡萄牙影响的巴西文学自然而然地面向欧洲。然而，十九世纪末期受法国诗歌影响的帕尔纳斯派和象征主义派诗歌发展成官方文学，严重地束缚了巴西文学的发展，巴西文学面临着重新选择的问题。直到二十世纪初叶，一部分作家反叛传统，与脱离社会现实的官方文学相抗衡,走上了文学独立的道路。

拉美文学在寻找自我过程中的嬗变是与拉美政治和社会的演变并驾齐驱的。拉美各国独立后伴随而来的是浪漫主义时

期，明显地受到了欧洲文学的影响，尤其是法国文学。许多拉美作家仿效法国文学，把它作为自己的创作模式。在诗歌中，“天鹅与凡尔赛”一直占着支配地位。拉美著名的浪漫主义小说《马丽亚》有着法国作家夏多布里昂的《阿塔拉》或丹纳尔廷·德圣皮埃尔的《保尔·薇吉妮》的阴影,有的评论家甚至把《马丽亚》说成是上述两部小说在拉美的改写本。尽管拉美文学脱离了西班牙窠臼又落入了法国的文学模式，但它必竟是一种解放，是一种新的开始，任何一个民族沉湎于原有的传统而不能变革，这个民族绝不会进步。只有打破旧的世界，才能开辟一个崭新的天地。法国文学对于拉美作家来说是一种新型的、符合当时拉美政治、社会发展趋势的文学，他们从法国文学中寻找写作灵感是可以理解的，在探索中模仿也是不可避免的，何况这种模仿不是机械的仿效，不是抄袭，也不是百分之百的雷同。拉美文学如果没有模仿就不会有今天，拉美文学就是从模仿中脱颖而出的。“这些新国家的浪漫主义运动,意味着从半岛(意指西班牙)的规范下获得解放。这是走向发现本土艺术才能的第一步。”① 被称为拉美改写本的《马丽亚》中蕴含着文学的拉美意识，只不过被小说的内容遮盖了，书中大量的拉美风土人情，湖光山色将作为文学的载体正是日后拉美意识的确立所不可缺少的素材。

拉美作家从欧洲的名家如维克多·雨果、拉马尔丁、德缪塞、拜伦和华尔特·司各特等作家身上学到了高超的写作技巧和多样化的表现手法，为拉美文学的起飞打下了基础。更为可贵的是拉美作家不囿于现有的模式、原有的传统，不断学习外来新的东西，这种海绵式的吸收精神不仅在十九世纪的拉美作家身上反映出来，而且在当今的一些拉美作家身上继续得到弘扬。

①引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》。

他们接受了欧美现代派文学的影响，创造了新颖独特的文学风格。以加西亚·马尔克斯为例，他曾在《番石榴飘香》中谈到福克纳对他的影响："可能会在我的早期作品中看出我是受了他的影响。……因为在我创作的初期，由于需要而借鉴了他的东西。"尽管后来加西亚·马尔克斯"不再看他的书了"，"他的很多事情我已不感兴趣了"，但这种影响是显而易见的，并在较长的时间内起着作用。福克纳的作品启迪了拉美作家从印第安人、混血种人与默默无闻的农民身上找到了普遍的人性，加西亚·马尔克斯从中获取了创作的灵感。福克纳的小说大多以约克纳帕塔法县作为故事发生的地点，他的作品被人们称为"约克纳帕塔法世系"。加西亚·马尔克斯的小说也采取了福克纳的形式，他的不少作品如《枯枝败叶》、《格兰德大妈的葬礼》、《恶时辰》等均以乡村小镇马贡多作为故事的背景。福克纳的小说《押沙龙，押沙龙》描写庄园主塞德潘一家的兴衰史，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》也是描述了一个家族的命运，两者异曲同工。这仅仅是它们表层的、外在的形似，其实加西亚·马尔克斯的小说在主题、题材和深层意识上与福克纳的作品极为神似。这是因为拉美社会与美国南方有着许多的共同点，主要表现在：一方面是由于传统观念、伦理道德的内在推力，致使人的异化；另一方面是由于国家、社会和自然的外力，造成人对事物及自身的冷漠、宿命。如果加西亚·马尔克斯没有从福克纳的作品中得到启示，很难想象他能到达辉煌的今天。

鲁迅曾撰文谈拿来主义，他说："首先是不管三七二十一，'拿来'。"为了这"拿来"，我们争论了几十年。当今，反对"拿来"的人已不多，但"不管三七二十一"地去拿，未必人人都有这种胆识、这种勇气，在拿什么、怎么拿的问题上这种争论恐怕还要继

续下去。拉美对吸收外来文化始终抱着积极热情的态度，为了需要，什么都可以拿，什么都敢拿。因为他们认为"拉美过去是、将来仍然是向前看的世界，没有任何东西能束缚住我们，把我们拽到后面。我们既没有模式，也没有权威，塞万提斯、克维多①并不能拴住我们的腰，我们支配着他们。如果我们需要的话，可以从任何人、任何地方取得，任何东西都阻止不了我们。我们是吞食'生'和'熟'的野人。"②拉美人的这种"不管三七二十一"的拿来主义，在拉美文学的发展中越来越显得重要，用以不断更新拉美文学的血液。当然，文学从一种规范陷入另一种模式而不能自拔是可悲的。文学的进步和发展在于探索，在于超越自己。尤其在今天，各种文学流派趋于融汇，更需要吸收外来文化，突破自己的传统模式，封闭色的文学是没有出路的。"没有拿来的，文艺不能成为新文艺。"拉美人去拿了，不管"生"的还是"熟"的一古脑儿都拿了过来，他们并没有食古不化，匍匐爬行，而是创立了一种新文艺——独具一格的拉美文学，魔幻现实主义与现代主义则是两朵奇葩，为拉美文学园地增添了鲜艳的色彩。

综观整部拉美文学史，大家高手不乏其人。秘鲁的印加·加尔西拉索·德·拉·维加、阿根廷的萨米恩托、古巴的马蒂、委内瑞拉的贝略等代表了不同时期具有影响的作家，但拉美文学远未形成自己的传统，可以说拉美文学几乎无传统。而在西方，公元前八世纪最早的希腊诗人赫西奥德、创作《伊利亚特》和《奥德赛》的荷马建立了希腊的文学传统；公元前的罗马伟大诗人维吉尔、奥维德、贺拉斯形成了罗马的文学特点；西班牙从佚

① 克维多（1580—1645），西班牙作家、诗人。
② 引自海梅·巴尔迪维索《拉美的现实与幻想》。

名的《熙德之歌》到塞万提斯、克维多构筑了西班牙的文学风格。拉美文学只是在突破了模仿的程式而创新，才确立了具有民族特色的文学。拉美文学从诞生那一时刻起就潜伏着某种不稳定性，这主要是由于种族构成的变化。印第安人被迫退出历史舞台的中心，尽管他们一直在反抗西班牙人的统治。大量的欧洲移民改变了种族结构，但他们不得不进行自我调整以适应拉美的自然环境和生存的需要，这就是所谓的"入乡随俗"。为此，拉美文学要发展，必须首先突破西班牙本土语言的束缚，对原有的语言进行改造。新大陆的历史、神话、传说、音乐、艺术、动物志、植物志和印第安人的生活对欧洲移民来说都是陌生的，必须给这些事物以界定，真像加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中所描绘的那样，"这块天地是如此之新，许多东西尚未命名，提起它们时还须用手指指点点。"新的现实一开始就改变着征服者的语言，无论是词汇还是句法结构。"新的现实迫使语言来创造一个新的世界、新的人。"① 西班牙在语言上是保守的、固执的，直到今天还顽固地坚持它的固有程式。加西亚·马尔克斯的小说《恶时辰》于1962年第一版在西班牙印刷，校对者以维护语言的纯洁性为名，把小说改得面目皆非，引起了作者在波哥大《观察者》报著文抗议。这种情况在十七世纪就发生过，墨西哥剧作家胡安·路易斯·阿拉尔孔的戏剧，它的语言是新颖的、活生生的，但西班牙人却把它看成是"怪诞不经"的，然而这种新鲜的语言、具有魔力般的语言，在萨米恩托、尼加拉瓜的达里奥、秘鲁的巴列霍、智利的维多夫罗和聂鲁达的作品中重复出现。在新小说中，首先是博尔赫斯，其后是阿根廷的科塔萨尔、古巴的卡夫雷拉·因凡特和加西亚·马尔克斯都运用了这种语言来反映生

① 引自海梅·巴尔迪维索《拉美的现实与幻想》。

活。拉美的现代主义也是首先对语言的僵化和寻找合乎时代发展的表达方式而萌动的，墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯曾说过"：拉丁美洲诗人的运动(现代主义运动)有别于西班牙语的传统思想，诗歌已不是一种宗教显示，而是本质的宣泄。"① 巴西文学的独立以语言作为突破口，在文学体裁上放弃了对葡萄牙的追随，在语言上开始使用通行于巴西的葡萄牙语，取代葡萄牙的文学语言，从而取得了巴西文学的独立地位。

拉美文学真正表现自己、自我意识的宣泄是在二十世纪初。拉美小说大致可分两种类型：城市小说，地域主义小说。这些小说的焦距都聚集在拉美的现实上。城市小说主要描述了争权的斗争、阶级的矛盾、城市的贫困、生活的堕落和个人的悲剧，而地域主义小说的视野更为宽阔、更为丰富。拉美文学中现代著名的小说《堂娜芭芭拉》、《堂塞贡多·松布拉》和《漩涡》均属地域主义小说。此外，玻利维亚的《青铜的种族》、厄瓜多尔的《瓦西蓬戈》和秘鲁的《广漠的世界》等印第安主义小说、以墨西哥《在底层的人们》为代表的一批革命小说和阿根廷的高乔文学都以各种不同的方式有力地再现了拉美人民的生活和斗争，表现了他们与人、与社会、与自然的抗争、命运和纯朴的灵魂。拉美作家跳出了固定的模式，摈弃了在某种框框里制造生活，或对生活进行"装饰"。他们在创作中找到了平衡，强烈的民族意识如生命的脉搏在小说中跳动，呼喊出民族的心声。拉美小说不再像《马丽亚》那样是欧洲小说的改写本了，拉美的诗人也不再用"拜伦式腔调歌唱美洲大自然的奇观"了，他们的诗文是纯粹拉美的，形象空间、时代氛围、情节铺陈、叙述语言都是典型拉美民族的。我们不是说"越是民族的，越是世界的"吗？为什么如此民族化的拉

① 引自海梅·巴尔迪维索《拉美的现实与幻想》。

美小说偏偏没有走向世界？尽管那些小说都彪炳拉美文学史册，但在世界文学之林并未占有一席之地。任何民族都有其民族个性、民族特征、民族气质、民族精神,民族个性只是识别其民族的符号，以区别这一个民族与另一个民族。文学作为文化传统的一个重要组成部分则是民族个性的体现，拉美小说中民族色彩越强烈，越能体现这个民族的个性，更易于识别它与欧美小说、中国小说的不同。一个民族的文学要走向世界不仅仅表现在民族个性的强化上，在世界大家庭中各民族都有相通的东西，共同的语言，尽管他们的社会体制、经济状况、文化背景各不相同。西方社会在文明进程中"自然生态"在逐渐丧失,人在"社会生态"中受到挤压,人性发生变异;在发展中国家,贫困落后使人们愤懑、烦躁,改变现实的欲望又使他们困惑,迷惘,人们的意识与潜意识往往处于超常状态——另一种变形状态。文学应表现人们在不同社会环境中共同的意识，如忧患意识，表达人类共同的语言：人性。文学作品中民族个性的弘扬并不能替代文学作品的艺术个性;"新、奇、怪"未必能体现艺术的个性,但文学形式的创新是文学走向世界所必不可少的。完美的形式才能充分地表现作品的内容，并使作品增强艺术的感染力，很难想象陈旧的形式能反映具有现代气息的内容。试以厄瓜多尔作家何塞·德拉瓜德拉的《桑古里马家族》和加西亚·马尔克斯的《百年孤独》作一比较，这两部小说都是魔幻现实主义的作品，以一个家族的命运为契机，描写了民族的盛衰和兴亡，反映了同一个主题：孤独。《百年孤独》成书晚于《桑古里马家族》三十三年,但《桑古里马家族》创作手法陈旧，写得平铺直叙，缺乏跌宕起伏。相反，《百年孤独》采用了现代主义的写作技巧;他与福克纳一样,相同的主要人物和次要人物出现在不同的故事中，被以种种不同

的方式表现出来——有时是在戏剧性展现的环境中，有时是在一种喜剧与荒诞错综复杂的情况中，而这种错杂只有最荒唐的想象或无耻的现实本身才能达到。'①这两部小说以相同的题材反映了同一的主题,《百年孤独》则获得了诺贝尔奖金,而《桑古里马家族》还鲜为人知。因此,"越是民族的",未必"越是世界的"。越是现代的(新的观念、新的技巧),才越是世界的。当然,我们不能抛弃民族的个性，去谈论文学的现代化，釜底抽薪式的现代化同样是不能走向世界的。

拉美文学经过两次大的突破才向世界迈出了成功的一步，这就是魔幻现实主义和现代主义。魔幻现实主义始于本世纪三四十年代,经过二十年的探索,至六七十年代到达高潮,它是'民间文化，包括口头创作，来自印第安文化的回忆，来自不同时代的西班牙巴罗克文化的影响，来自欧洲超现实主义和其他现代派的影响,混合成一种香喷喷的、提神的酒酿。'②魔幻现实主义以印第安文化为背景，继承了自地域主义小说、印第安主义小说以来的写实手法，同时运用宗主国西班牙文学和欧美现代派文学的技巧，是拉美文学中一支独特的文学流派。超现实主义对魔幻现实主义的形成起了关键的作用。魔幻现实主义的奠基人危地马拉的阿斯图里亚斯、古巴的卡彭铁尔、委内瑞拉的彼特里从超现实主义取得灵感，启发他们以印第安人的原始思维观照拉美当今的现实，把现实的和非现实的处于同一时空中，产生一种新的时空关系——"神奇的现实"。这种现实,用传统的创作手法已难以应付，显得力不从心，只有用极度的夸张、荒诞的手法才能淋漓尽致地把它反映出来，这就要借助于欧美现代主义的写作技巧。故拉美作家对欧美现代主义创作手法的应用是魔幻

①② 引自瑞典皇家科学院为加西亚·马尔克斯获奖所作的授奖词。

现实主义表现"神奇的现实"所使然,而非人为的、故意地玩弄技巧。魔幻现实主义在直面人生、正视现实与形式、结构上和谐的统一，使作品产生强烈的感染力，这是魔幻现实主义魅力之所在。

拉美的现代主义是拉美文学对西班牙、法国或欧洲的文学模式和传统的反叛，又是对外来文化的融合和创新。拉美现代主义先驱古巴的马蒂曾主张摆脱某种单一的文学模式，突破文学的规范，寻找表达自己的思想和感情的新方法。其实，拉美的浪漫主义思潮就孕育着现代主义的因素，悲剧的激情、爱国的狂热、崇高的爱情、对自然的热爱，旧有的形式限止了这种感情的表达，束缚了情感的骚动，于是一种新的声音在十九世纪末突然爆发，它既汇合了外来的文化，又宣泄了自我感情，这就是现代主义。现代主义先驱尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥阐述现代主义的形成时指出："部分是，因为我们同世界各国有密切的物质和精神的交往，而主要是，新的一代美洲作家都有着要求进步和要求热情的巨大渴望；这形成了他们巨大的潜力；通过它，他们逐步逐步地战胜了传统的障碍、轻蔑的阻隔、与平庸的境界。"① 现代主义正是"战胜了传统的障碍"，用全新的形式表现拉美自己的历史，从题材、词汇到感情的表达都有别于旧的模式，形成了拉美文学的艺术个性。但在现代主义的早期发生了逃避主义运动，他们躲在象牙塔里用乡土的柔情描写拉美的景色和人民，表达他们对丑恶现实的不满、对积郁在心中的情感的发泄、对改变现状无能为力的哀叹。这种诗文虽是消极的，但渗透了拉丁美洲的意识，独立于西班牙、法国的一种新的文学风格。现代主义作家并非人人都逃避现实，马蒂为国捐躯，秘鲁的何塞·桑托

① 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》。

斯·乔卡诺为理想而战，最后被人暗杀。他们都以天下为己任，肩负起历史的使命和社会的责任，他们创作的诗歌和小说具有强烈的拉美意识。被称为逃避主义诗人的鲁文·达里奥在晚年的杰作《生命与希望之歌》里洋溢着诗人对生命的礼赞，对希望的企冀，对祖国的热爱，对侵略的谴责。拉美的现代主义尽管在表达形式上还残留着外来影响的痕迹，最终还是找到了一条表现自己的路，为拉美文学的发展奠定了基础。

巴西文学的现代主义思潮，与拉美文学的现代主义的产生和发展有着相似之处，所不同的是巴西的现代主义可以清晰地分为三个时期，在现代主义形成之前还有先现代主义的准备阶段，它为现代主义在理论和创作实践上铺平了道路。现代主义并无固定的模式、统一的标准，拉美的现代主义不同于欧美的现代主义和巴西的现代主义，中国的现代主义也有别于其他类型的现代主义，不能用某种标准来界定中国的现代主义，或称之为“伪现代主义”，如果说中国的现代主义在艺术实践上还不够丰满、不够成熟的话，这种现象有些类似巴西的先现代主义，但不能说是“伪现代主义”。

拉美的现代主义发生在十九世纪末，以尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥的一本诗歌和短篇小说合集《蓝》(1888)的出版为开始，结束于1920年，但它的影响一直继续存在于二十世纪的诗歌和散文中。西方的现代主义起源于1890年后期象征主义文学，到本世纪二十年代出现了一批现代主义小说流派。拉美的现代主义与西方的现代主义的理论主张和创作实践虽不相同，但在对世界的感知、思维方式上有着相通的地方。拉美的现代主义与西方的现代主义几乎同步发生，尽管拉美还未进入工业社会，至今也未到达后工业社会。拉美现代主义运动是拉美一

些国家独立后随之而来的文学、哲学的变革，文学上的拉美意识、哲学上的美洲主义理想是这场现代主义运动的实绩。巴西现代主义的形成晚于拉美和西方的现代主义，它是由一些接触了西方文艺思潮的知识分子引进的，经过先现代主义的酝酿，才在巴西文学界站稳了脚跟。中国的现代主义是否未经过后工业社会就不是现代主义，或谓“伪现代主义”？从文学本身这一视角来看，社会条件对文学起着决定作用，但文学本身具有创造、能动、超越的功能；文学虽受到社会条件的制约，它却指导社会实践，改造社会环境，超越时代的局限。因此，现代主义在中国的出现正是文学突破了时空限制的结果。除此，人类社会的发展由低级到高级，文学随着人类的发展由单一到多元，如今世界政治是多元的，社会体制是多元的，文学自身也向着多元的方向发展，物质与精神、客观与主观、外宇宙与内宇宙都要求文学对世界有不同的表现方式，在古代的文学如神话、诗歌就有客观写实与主观意象的表述。文学既要对物质的、客观的、外宇宙的审美，也要对精神的、主观的、内宇宙的审视。现实主义与现代主义作为两种不同的价值取向各有自己的审美追求，担负起人的外向与内在的审美任务。因为人是文学的审美中心，人在物质社会、客观环境的活动必然折射到人的主观世界、精神世界，这既要现实主义的把握，又要现代主义的感知，在人作为文学的主体中得到互补、融合、统一。既然现实主义与现代主义都是文学本身的审美需要，何必给中国的现代主义贴上“伪现代主义”的标签。

拉美文学的美洲主义

美洲主义，原是一种政治术语，用在文学上它又有了文学的含义了。托雷斯·里奥塞科在《拉丁美洲文学简史》里是这样解释这个名词的：“它描写了一个要表现最接近它的土地以及最忠实于它的种族气质的新世界在日益增长的努力。”文学的美洲主义是要文学表现拉美人的‘土地’和拉美人的‘种族气质’,拉美文学的立足点应在拉美这块大陆和它的人民，它既不是西班牙的,也不是法国的,而是‘最忠实于它的种族气质的’、表现自己民族的文学。

拉丁美洲这个被殖民者征服了的新世界，整整三个世纪在异族统治之下，它的人民丧失了自身的价值，这其中也包括了文学的独立性。虽然“土著文明已经无法延续下去，但是无论如何，这是他们拉美人的一笔遗产，而且给他们打下了深深的烙印’,① 它的“种族气质”的遗传基因将潜伏下来，作为反映这种“种族气质”的文学美洲主义，在适当的时机如压在石头下的小草便会冒出地面。早在拉美大陆被征服后不久，秘鲁人印加·加尔西拉索·德·拉·维加创作的《王家述评》就表露了这种美洲主义。《王家述评》是拉美最早的一部纪事作品，它盛赞了印加帝国高度的文明、惊人的成就，具体入微地描述了印第安人的礼仪习俗、宗教信仰、风土人情和生存环境,表现了它的‘土地’和

“种族气质”,充满了文学的美洲主义。然而,出生在美洲的智利诗人佩德罗·德·奥尼亚对“土地”有着深厚的感情和强烈的爱,但对印第安人却很蔑视,他的血管里流动得更多的是西班牙人的血液。因而他的诗作《阿劳加的征服》是欧化了的美洲史诗。不过,他对这块大陆的情愫,在他的作品里体现了文学的美洲主义。

奥尼亚这种对大自然的赞美也同样出现在哥伦布的《航海日记》和征服墨西哥的殖民者首领科尔特斯的《奏呈》中,《航海日记》、《奏呈》虽然对美洲的动物志、植物志、印第安人的礼仪、习俗有大量的记载,但不能与奥尼亚的《阿劳加纳的征服》同日而语,更无法与印加的《王家述评》相比拟。但首先用笔墨赞叹这块大陆的不是文人墨客,倒是那些冒险的淘金者和征战的武夫。他们滔滔不绝地写下这些文字,无非是对这块大陆的青山绿水、土著的印第安人感到好奇、新鲜,但其真正目的是向世人或西班牙国王证明这块大陆的存在。这与文学的美洲主义毫无共同之处。这些纪事作品对大陆的纪实还是比较客观的,科尔特斯对印第安人的首都特诺奇蒂特兰(现今的墨西哥城)的城市建筑有详尽的叙述,而他的部下贝尔纳尔·迪亚斯在他的《征服新西班牙信史》中又记录了科尔特斯毁灭这座城市的前后经过,神父巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯在《印第安史》中则记载了他们屠杀印第安人的种种罪行。有一些作品,作者注入了个人的感情色彩。阿隆索·德埃尔西利亚,一个在征服智利中的士兵,写了一部出色的史诗《阿劳加纳》,原想为殖民者歌功颂德,但由于受当时人文主义的影响,把感情倾注在印第安人身上,这部史诗变成了一部“颠倒的史诗”。

① 引自委内瑞拉乌斯拉尔·彼特里《富于创造力的混血文化》。

文学的美洲主义，随着时代的发展这种倾向越发明显，且不说在拉美出现了有别于欧洲文学的文学现象，如新世界主义(nuevo mundismo)、印第安主义(indigenismo),就是欧洲文学的一些概念，在拉美也改变了它原来的模样，增添了新的内容。拉美杰出的古典主义者、委内瑞拉诗人安德列斯·贝约按照严格的古典主义创作规范,唱出来的却是美洲的牧歌;拉美的浪漫主义,借助欧洲的形式,表达的是拉美人的理想与激情。

贝约毕竟是古典主义的维护者，在离经叛道的浪漫主义者面前表现出他的傲慢与偏见，从而引发出拉美文学史上一场激烈的论战,这场论战的结果将决定拉美文学的前途、今后的发展道路，推迟或加快文学的美洲主义的进程。论战的一方是德高望重的学者贝约,另一方是名不见经传的阿根廷人萨米恩托。两者在学识、社会地位上相去甚远,前者被尊称为"学者的英雄",后者则是普通的自学者。论战是由萨米恩托批评一本有关修辞和语法的书而引起的,继而发展到文艺理论的争论。贝约坚持语言的规范、文体的优美,维护西班牙语的纯洁性。萨米恩托与此相反,认为西班牙的模式压得人失去了生气,自由的思想需要热烈奔放的形式;思想是自由的,语言的表达应是随意的;只有大胆的语言,才能表达自由的思想,"以真实为基础的文学,它的唯一主宰只是自然的本身"。①

这场论战,表面上似乎是语言和文体之争,实质上是两种文学流派：古典主义与浪漫主义的决战。论战双方都有他们的"背景"：贝约承袭了西班牙的古典主义，奉西班牙的文学模式于一尊,他本人便是杰出的古典主义诗人;萨米恩托是不满现实的背叛者,推崇法国的浪漫主义,贝约借他人之诗讥讽他"用可

① 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》。

爱的法国姿态打个喷嚏"。西班牙的古典主义与法国的浪漫主义在拉美摆开了战场，萨米恩托的浪漫主义最终战胜了古典主义，为浪漫主义在拉美的发展扫清了道路。浪漫主义的胜利，一方面是由于古典主义已严重妨害了文学的发展，陈规旧法束缚了作家的思维和艺术上的创新；另一方面，拉美的土壤适合浪漫主义的生长。十九世纪初，拉美各国纷纷独立，随着共和国的诞生，独裁政权也应运而生。革命后政治、经济的腐败使爱国的仁人志士痛心疾首，他们的理想与愿望、革命的激情、心灵的呼声、人性的呐喊要求用一种新的方式来抒发，浪漫主义这种外来的形式正迎合了这种需要，能够充分表现他们的反独裁斗争。一批反独裁小说的出现说明了浪漫主义这种文学形式所具有的生命力：埃切维里亚的《屠场》深刻地描绘了独裁政权对革命者的血腥屠杀；萨米恩托的《法昆多》淋漓尽致地刻画了独裁者法昆多的野蛮行径；马莫尔的《阿玛莉亚》全面地描述了独裁者的恐怖统治。反独裁小说真实地反映了拉美各国独立后的现实，这种体裁的小说形成了拉美浪漫主义小说的一个主要特征。在严酷的现实面前，一些人奋起抗争，创作了抨击独裁者的小说；另一些人对现实感到失望，个性受到压抑，产生了一种感伤情绪，他们为了逃避客观环境的压迫而沉湎于个人主观感情的宣泄，和对粗犷的田野、原始的森林、辽阔的平原、高耸的山峦的吟唱。但这种表达个人心境的方式，恰巧摆脱了古典主义创作的既定模式,与卢梭‘回到自然’不谋而合,这是拉美浪漫主义的又一主要特征。

拉美浪漫主义的这两种主要特征，都带有强烈的美洲主义色彩，尤其在浪漫主义的后期，它们分别沿着各自的轨迹演变，最后向现实主义方向发展，宣告了浪漫主义的终结。拉美文学

在西班牙长期统治下形成的文学规范，随着西班牙黄金世纪的消逝，也感染了西班牙本土的矫饰、雕琢和追求华丽词藻的贡戈拉主义，虽然也出现墨西哥的阿拉尔孔、索尔·胡安娜这样的大诗人，但毕竟夕阳西下，何况人们尊称他们是“西班牙的美洲诗人”。直到浪漫主义在拉美兴起，拉美文学才开始面向现实，描写现实，关注美洲的前途、民族的命运，那种浮夸、肤浅、晦涩的文风才渐渐地失去了它的光采。文学的美洲主义仿佛是一股潜在的暗流，在浪漫主义形成和发展中还不为人们所注意，但在浪漫主义后期，这股暗流成为强大的洪流，决定了拉美文学的发展方向。

二十世纪初出现的城市小说、地域主义小说、印第安主义小说和墨西哥革命小说都是在浪漫主义行将结束时产生的，这些不同题材的小说是浪漫主义的主要特征——反独裁小说的延伸和发展，新世界的‘大地’是这些小说的背景，人世间的悲剧在亚马逊的丛林、安第斯的峻岭、潘巴斯的大草原、甚或繁华的大都市中展开，美洲主义已不再是一种附庸，偶尔在小说中一露峥嵘，拉美人的“种族气质”贯穿于整个小说之中。这些小说如实地反映了拉美社会在这个时期的概貌，“它是现代社会的真实表现”，这种真实甚至到达逼真的程度，显然受到法国自然主义的影响。在拉美，自然主义与批判现实主义很难截然分开，因为自然主义实质上仍是一种现实主义，它强调尊重客观现实，直接反映现实生活，所不同的是自然主义追求外在的真实，忽视现实的本质，把一些社会问题归咎于生理机制作用的结果。这一时期的小说不再以某种文学流派来划分，往往以题材来确定它的归属。城市小说，顾名思义是以市井贫民和他们生活的社会为对象的小说，批判、揭露社会中的丑恶现象，描绘人与人之间尔虞我诈的虚伪

心态：委内瑞拉布兰科 · 丰博纳的《金人》描述了爬上总统宝座的守财奴的种种丑态 阿根廷曼努埃尔 · 加尔维斯的《师范学校女教师》暴露人际关系的虚伪 智利爱德兹 · 贝约的《城市贫民》则是都市贫民窟的真实写照。城市小说的活动空间比较狭窄，与地域主义小说相比缺乏拉美人的勃勃的生气和绚丽多姿的色彩，这大概是由于拉美各国以农业为主的生活方式所致。哥伦比亚里维拉的《漩涡》中的亚马逊热带丛林,委内瑞拉加列戈斯的《堂娜芭芭拉》和阿根廷吉拉尔德斯的《堂塞贡多 · 松布拉》中的大草原仿佛是人生的舞台，拉美人的苦难活生生地展现在读者面前。地域主义小说,是相对于城市小说而言,描写农村生活的小说也应属于地域主义小说之列,印第安主义小说,墨西哥革命小说也可称之为地域主义小说，因其活动场所均在广大农村。但这些小说以描写某一特定的事件(墨西哥革命)或特定的人物(印第安人)为己任,题材较为专一,故又可称为墨西哥革命小说，印第安主义小说。印第安主义小说摆脱了早期单纯追求印第安人的习俗和挖掘古老传说的套路，把焦距集中在印第安人不幸的遭际与抗争 厄瓜多尔豪尔赫 · 伊卡萨的《瓦西蓬戈》中奋起反抗的印第安人惨遭当局的杀害；玻利维亚阿尔西德斯 · 阿格达斯的《青铜的种族》中白人庄园主对印第安人的欺凌 秘鲁西罗 · 阿莱格里亚的《广漠的世界》中印第安人为生存权利所进行的斗争。印第安主义小说采用写实的手法，鞭挞统治者的贪婪和残暴,同情印第安人的不幸和苦难,较为充分地体现了美洲主义。墨西哥革命小说是 1910 年墨西哥资产阶级民主革命这一特定时期的产物，反映了墨西哥革命过程中芸芸众生所扮演的各种角色和心理状态,阿苏埃拉的《在底层的人们》在这方面有出色的描述,不愧为墨西哥革命小说中的精品。

城市小说，地域主义小说(其中包括印第安主义小说和墨西哥革命小说)已是现实主义小说的雏形，在"文学爆炸"的六十年代，拉美的现实主义已臻成熟，并且有了创造性的发展。以反独裁小说为例，可以清晰地看到浪漫主义向现实主义转化的轨迹。浪漫主义时期的反独裁小说如《屠场》，《阿玛莉亚》中的英雄人物是为理想不惜牺牲一切，以身殉国的斗士，他们的举动壮烈，轩昂，带有浓厚的浪漫色彩，犹如雪莱笔下的普罗米修斯。《法昆多》的主人公法昆多是潘帕斯草原上的"理想人物"，委内瑞拉的著名作家布兰科·丰博纳赞赏地评论道："作为一部文学作品，再也没有比《法昆多》对大草原及其典型人物的描绘更富有生命力……裁出人意外的了。"①法昆多从恶作剧的小孩成长为与当时的独吏者分庭抗礼的新兴独裁者，这与一般浪漫主义小说塑造的英雄人物截然不同，富有新意，具有独特的魅力，但他的下场是悲剧性的，与英雄人物的最后结局毫无二致。这一时期的反独裁小说通过对人物的刻画、描绘，衬托出独裁者的恐怖统治，并运用了浪漫主义的创作手法 奇幻的想象、离奇的情节、高度的夸张，进一步突出独裁统治的阴森、可怕：《屠场》中屠宰牲口与惨杀无辜巧妙结合的场面；《阿玛莉亚》中对革命者斩尽杀绝般的追杀；《法昆多》中法昆多的凶残与野蛮。二十世纪初的反独裁小说与浪漫主义时期的反独裁小说所不同的是它的笔触直接指向独裁者，锋芒锐利，丰博纳的《金人》几乎直呼独裁者胡安·戈麦斯其名。但这一时期的反独裁小说在运用现实主义创作手段上还很稚嫩、粗糙，真实地揭露有余，艺术地再现不足。本世纪四十年代，危地马拉阿斯图里亚斯创作的《总统先生》是拉美反独裁小说的一个重大转折，开创了反独裁小说的新天地。《总统先生》

①引自《法昆多》序言。

展现了一幅规模宏大的壁画,它既色彩绚丽,又阴森可怖,这种强烈的反差使小说具有独特的审美价值。小说虽然运用了现实主义的创作方法，但又有漫画色的夸张和抒情诗般的细腻描写,突破了现实主义的审美规定性。丰富了现实主义的表现手段,阿斯图里亚斯被誉为魔幻现实主义的先驱并不为过。此后的七十年代，继《总统先生》之后出现了一大批反独裁小说：古巴阿莱霍·卡彭铁尔的《方法的根源》(1974)、阿根廷埃内斯托，萨瓦托的《杀人狂阿瓦东》(1974)、巴拉圭罗亚·巴斯托斯的《我,至高无上者》(1974)、哥伦比亚加西亚·马尔克斯的《家长的没落》(1975)、委内瑞拉乌斯拉尔·彼特里的《死者的职业》(1976)。这些著名的反独裁小说从不同的视角塑造了独裁者的形象，卡彭铁尔说他刻画的独裁者集中了拉美一些独裁者的特征：四成是马查多(古巴)的、一成是古斯曼·布兰科(委内瑞拉)的、一成是西普里亚诺·卡斯特罗(委内瑞拉)的、一成是埃斯特拉达·卡夫雷拉(危地马拉)的、两成是特鲁希略(多米尼加)的和一成是波菲利奥·迪亚斯(墨西哥)的。此外,还有索摩查(尼加拉瓜)和戈麦斯(委内瑞拉)的某些特征。七十年代的反独裁小说在现实主义创作手法的运用上更为练达、娴熟,并结合拉美文化的特点,创造出各种生动的人物形象。从反独裁小说的演变,可管窥拉美文学发展的进程与文学的美洲主义意识的深化。

以逃避主义为浪漫主义另一特征的诗歌、小说,显然受到了“为艺术而艺术”的文艺思潮的影响,这也与作家在现实面前无能为力,沮丧,绝望的心境相吻合。在浪漫主义早期,逃避主义在文学作品中表现得尤为充分，既有沉湎于吟咏自然景色的诗人,也有描绘美洲风俗习惯、生活方式的小说家。即便如此,他们的诗歌和小说中也蕴含着美洲主义的因素。哥伦比亚豪尔

赫·伊萨克的《马丽亚》就是这类小说的杰出代表。浪漫主义的逃避主义特征发展到终极便产生了拉美的现代主义运动，“从浪漫主义的理想主义反转到现实世界的丑恶，向现代主义过渡。”①尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥是站在这个“过渡”最前列的诗人，他以小说《蓝》开创了拉美现代主义的新篇章，使拉美文学走上了一个新的台阶。现代主义是一场极为矛盾的运动，一方面它要从外来的艺术中汲取灵感，另一方面又要表现本民族的艺术独创性，这就发生了一种奇特的现象“：作家们使用美洲的主题，描写地区的风景，可是雨果、拜伦、司各特和埃斯普龙塞的影响在他们的作品中过分明显。”②这恰巧反映了主题的乡土性与艺术的外来性的矛盾，即美洲主义与外来艺术的矛盾。这种矛盾，在作家的创作思想转向本民族的历史和人民，美洲主义意识贯穿到文学创作中才能得以解决。鲁文·达里奥在“现实世界的丑恶”面前，采取了逃避主义态度，但在他后期创作的《生命与希望之歌》就表现了强烈的美洲主义。只有美洲主义意识渗透到作家的创作活动中，才会使他们顿悟到现代主义的弊端。墨西哥的冈萨雷斯·马丁内斯在他的诗作里提出要“扭断那羽毛骗人的天鹅的脖子”，背叛被誉为“天鹅诗人”、现代主义创始者鲁文·达里奥，标志着诗人要与现代主义决裂。至此，现代主义的生命之火行将熄灭。美洲主义在二十世纪初已是不可逆转的潮流，文学艺术要向现实靠拢，表达人在现实生活中内在深沉的感受，躲在“象牙之塔”里吟唱大自然的美，表达对大自然的热爱已远远不够的了。在现代主义的困境中，智利诗人聂鲁达脱颖而出，他热爱底层的人们，憎恶黑暗的现实，他的诗植根于拉美的土地和人民，他的代表作《漫歌集》表达了他的一片赤子之心，

①② 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》。

使那些躲在"象牙之塔"里的诗人不得不伸出头来看看这大千世界。但逃避主义并未销声匿迹，在浪漫主义被现实主义取代后它的影响继续存在。在南美有些作家专门从事外来题材的写作，借艺术逃避现实，乌拉圭的奥拉西奥·基罗加即是其中之一。基罗加是拉美最伟大的短篇小说家之一，他的作品以纯粹的美来叙事状物，但这类小说，在二十世纪毕竟大势已去，最后消遁于世。

美洲是印第安人的美洲，这已成为历史。自哥伦布发现新大陆之后，美洲的人种结构已发生巨大的变化，不仅有原来的印第安人，还有美洲出生的白人、印欧混血种人、黑人。美洲的解放者博利瓦尔对这种状况曾敏锐地指出："我们不是欧洲人……我们也不是印第安人……，我们是人类种族中一个小小的分支。"①这个"分支"就是在新世界诞生的新的人种——拉美人，是"白种人、印第安人和黑人遗传基因杂揉而孕育的后代"。因此,反映拉美人的'种族气质'的文学必然是一种混合的文学,印第安人的文学传统与欧洲人的文学风格同时存在于拉美的文学作品之中，即使在外来文学占统治地位的时候，美洲主义因素依然存在。鲁文·达里奥声称自己忠实继承了法国高蹈派和象征主义一代诗风，然而在他模仿法国诗人魏尔兰的同时，不知不觉地糅进了本乡本土的民间诗歌的成分。因此，文学的美洲主义的实质就在于运用欧洲的文学技巧于美洲的乡土题材之中，创立一种体现拉美人的'种族气质'的,有别于其他民族的文学。魔幻现实主义则使印第安人的文学传统与欧洲文学的技巧融合、贯通，高度体现了文学的美洲主义，使拉美文学的发展进入了一个新的阶段。

①引自委内瑞拉乌斯拉尔·彼特里《富于创造力的混血文化》。

拉美文学中的时间观

小说作为一种叙事的文学体裁，一般来说脱离不开对时间与空间的描述，但在现代小说中，时空已不再显得那么重要，既可随意颠倒，也可融化在幻想、梦境乃至个人的感受之中，甚至以语言本身作为素材而写出的小说完全摈弃了时空的观念。

小说的空间通常是指描写的社会和自然的环境；小说时间的表达则是多样的，可以是历史背景、时代氛围、民俗风情，也可从人间关系中透露出时间的信息。然而小说中的时间比以物质形式而存在的时间——物理时间要丰富得多，意蕴也深刻得多。现代小说中的心理时间即意识在思维中流动的时间，是一种反映人的心理现实的时间，在现代小说中已屡见不鲜。时间的运用不仅能表露小说中人物的心态、思维流向，而且也反映了作家的创作风格和特征。墨西哥著名作家卡洛斯·富恩特斯曾经这样写道："在多斯·帕索斯的作品中一切都是过去，即使用现代的时态描写一件事情，我们也知道这是过去的事。在福克纳的作品中一切又总在进行中，就连遥远的过去也是现在。在D·H·劳伦斯的作品中，口吻则是预言式的，一切都是即将发生。他总是抓住将来，使用大量的将来时。"① 可以这样说，不同的作家对时间的表达不尽相同，甚至各人都有某种的偏爱。多斯·帕索斯、福克纳、D·H·劳伦斯是这样，魔幻现实主义的杰出代表加西

亚·马尔克斯也不例外,他在小说《百年孤独》中运用的时间——魔幻时间，既不同于物理时间，又有别于心理时间，是魔幻现实主义这一流派特有的时间观。《百年孤独》开篇的第一行文字便展现了小说的魔幻时间，并以这一时间为构架编织了一幅浩繁、纷杂的历史画卷，开宗明义地点破了全书的题旨。

> “许多年之后,面对行刑队,奥雷良诺·布恩地亚上校将会回想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。”②

奥雷良诺上校犹如希腊有着两副面孔的雅努斯神站在门槛上，一副面孔看着过去，一副面孔望着将来。他望着未来（许多年之后),又看着过去(那个遥远的下午)从“许多年之后”这个将来,想起“那个遥远的下午”的过去,而叙述所处的时间则是不确定的现在,而这个“现在”只是一种状态,一种存在,是过去的倒叙，一切早就发生，只不过是对过去的一个回忆。

魔幻时间是一种停滞的循环时间，秘鲁著名作家巴尔加斯·略萨称这种时间为“首尾衔接的时间”。上述引文中含有三种不同的时间概念 现在,将来,过去,并以循环的方式流动(将来——现在——过去——将来),看似在变化,实为在原地回旋、打转，一切都停滞不前如同一潭死水，有时在旋转中泛起一个个圆圈。

马尔克斯在《百年孤独》中多次使用了这种魔幻时间，都是书中人物对遥远过去的回忆。

① 转引自陈光孚的《魔幻现实主义》。
② 引自上海译文出版社的中译本《百年孤独》,以下引文均见该中译本。

“几个月后，面对行刑队，阿卡迪奥定会重新回忆起课堂里这茫然失措的脚步声和绊着长椅的磕磕绊绊的相碰声，记起在屋里一团漆黑中最后触到一个丰腴的肉体和感受到由另一颗心脏搏动而产生的空气的颤动。”

“若干年之后，当他在病榻上奄奄一息的时候，奥雷良诺第二一定会记得六月份一个淫雨连绵的下午，他踏进房去看他头生儿子的情景。”

其实，上述的叙事方式早就在普鲁斯特的《追忆逝水年华》中出现过，如“很多年以后我们得知，在那年夏天我们几乎每天能吃到芦笋，是因为芦笋的气味使那可怜的剥笋厨娘得了严重的气喘病而不得不离去”。加西亚·马尔克斯则把这种叙事方式推向极端，大量地运用，造成时间循环的声势。

人类对时间的感知大致有两种形式，即线性时间和循环时间。线性时间清晰地把时间分为过去、现在和将来，呈现一种流动的、不可逆转的状态，过去的创世、未来的末日，线性时间能做出界定和预卜。循环时间对过去、现在和将来缺乏明显的区别，它就像一条链环，先后承续，循环反复，周而复始。线性时间是开放的，过去总是作为未来的一种可能性出现，期待着某种现实可能性的将来；循环时间是封闭的，做没有任何出路的循环，在这种循环圈内任何人和事物的活动都是无意义的。魔幻时间便是印第安人的时间观，实质上是一种循环时间，它的形成与自然界季节性周期变化有关，如日月星辰的变化，四季的更迭，草木的枯荣，鸟兽羽毛的更换等。而社会生活节奏的变化也摆脱不了自然现象的控制，受到生产期(如春播秋收)的影响。因此，印第

安人的价值观是建立在停滞、静止的基础上的，时代、帝王的更换是时间的循环、重复；人的生死是生命的轮回，灵魂的转世，死亡只不过是循环的一个阶段，死亡跟随着生命，而生命又跟随着死亡。死者来自生者，生者也来自死者，人是生命到死亡，又回到新的生命的往复过程。加西亚·马尔克斯巧妙地把印第安人的这种时间观运用到小说的创作中，他的小说《没有人给他写信的上校》、《逝去时间的大海》、《家长的没落》都有这种魔幻时间的描绘，其中最为出色的要算《百年孤独》了。《百年孤独》要表达的主题是孤独，而这种孤独通过百年岁月这一漫长时间的循环终于使一个家族从地球上消失。诚然，表现孤独有各种的方式，但加西亚·马尔克斯用印第安人的魔幻时间来表现一个家族的孤独、人的孤独是独特的、高明的。因为魔幻时间的本身便是封闭的，用封闭的状态来表现孤独的存在是再恰当不过了。试想，一个开放的社会和家族绝不会出现孤独，相反，孤独的社会或家族必定是封闭的。

生命即时间，生命的运动便是时间的流逝，受魔幻时间所制约、支配的人与物，他们生命的轨迹只是在时间的长河中画出一个个的圆圈，他们的命运逃脱不出这个时间怪圈的束缚，因为魔幻时间的固有特征是时间的循环。加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中塑造的人物无不是受魔幻时间所控制的芸芸众生，他们在历史的平面上画出了一个个大小不等的圆圈，这种圆圈上的任何一点，不论它是过去、现在或将来最终都要回到原来的位置上，时间似乎在流动，实际上是停滞的、凝固的。《百年孤独》中的布恩地亚家族，虽历经百年，从时间上说可谓不短，但从害怕生出猪尾巴的第一代到有猪尾巴的第七代，起点与终点终于重合，完成了时间的循环，画了一个大圆圈。象征百年世家的房舍

第一代创业者在原始森林里含辛茹苦地营造，不管怎样修修补补,不断翻新,苔藓还是攀上了墙,杂草从水泥地里钻了出来,蚂蚁、蜘蛛、蜥蜴也爬了进来,最后被一阵飓风刮走,留下的仍是一片原始森林。原始森林—— 文明—— 原始森林，在时间上兜了一圈,原封未动,又回到了原地。

从《百年孤独》的篇章结构来看,全书本身便是一个封闭、停滞的大圆圈，在大圆圈里又有许多圆圈，正如巴尔加斯·略萨所说的《百年孤独》是由"许多圆圈组成了一个大圆圈,圆圈套着圆圈,重重叠叠,但直径各不相同"。全书共分二十章,前十章与后十章各为一个圆圈，都是以吉卜赛人来马贡多献艺作为时间循环的开始。在第一章中，吉卜赛人的新鲜玩意儿如磁铁、放大镜等使布恩地亚家族的第一代人霍塞·阿卡迪奥·布恩地亚如痴如醉；在第十一章中的吉卜赛人驾驶着火车开进马贡多镇则使人们大惊失色了。第十一章中的菲南达婚后拒绝与丈夫奥雷良诺第二同房，不禁使人想起前十章中为怕生下有猪尾巴的孩子而穿贞节裤的乌苏拉的所作所为。生活在这两个圆圈中的人，他们的语言是重复的，他们的行为是重复的，他们的性格是重复的，连他们的名字也是重复的，不是叫奥雷良诺，就是叫阿卡迪奥。他们在一个封闭的圆圈里兜着圈子，在永恒的轨道上运行，伴随着他们的是永远的孤独：人的孤独，家族的孤独，社会的孤独。在孤独中求生，在孤独中死去。小说的前十章和后十章各描述了三代人，前十章以奥雷良诺为圆心，后十章以奥雷良诺第二为核心；第一章的第一句话是奥雷良诺上校对昔日的回忆，而第十章的第一句话则是奥雷良诺第二对儿子的回忆，两者都是以回忆作为开始，把过去、现在和将来结合在一起，创造一种怪诞、奇特的艺术境界。

在《百年孤独》里有两位女性，她们对时间的敏感与对事物的感知远远超过了男性，一位是布恩地亚家族第一代人霍塞·阿卡迪奥·布恩地亚的妻子乌苏拉，另一位是被遗弃的女人后成为妓院老板的庇拉·特内拉。乌苏拉首先发现了时间在循环，一切都在原地不动，不管经过多长时间，它还在原来的位置上。当她的重孙何塞·阿卡迪奥第二要开掘一条通往大海的河道，她即刻想起她的丈夫生前也有过这样的行动，不禁叹道："这些我记得一清二楚！时间像是在打圈圈，我们又回到了刚开始的那个时候。"

类似这样的情景也发生在修铁路上，乌苏拉面对奥雷良诺·特里斯特桌子上画的草图，当即回忆起她的丈夫当初为太阳战计划作图解时画的插图，她坚信她的印象，"即时光在兜圆圈。"她的重孙霍塞·阿卡迪奥第二因发动香蕉工人罢工险被人枪击，这使乌苏拉想起奥雷良诺上校发动武装起义时多次遭人暗算的情形，感叹地说道："真是与奥雷良诺一模一样。怎么世界好像老在打转转啊。"霍塞·阿卡迪奥第二埋头读羊皮书时，不意回头对曾祖母乌苏拉说："你想什么呢？时间都过去了。"乌苏拉下意识地答道："话是这么说，不过不至于那么快。"话刚出口，马上发觉她在重复她的儿子奥雷良诺上校在牢房里跟她说过的话。于是，她证实了"时间的确是周而复始地循环着"。乌苏拉直觉地感到在马贡多一切都在机械地重复，像走马灯似地重复过去曾经发生过的事，凡是这个家族中取名阿卡迪奥的都没有好死，第一代的霍塞·阿卡迪奥·布恩地亚死于神经失常，第二代的霍塞·阿卡迪奥被人打死，第三代阿卡迪奥被枪毙，第四代的阿卡迪奥精神受刺激而死，第五代的霍塞·阿卡迪奥被人弄死，总之凡是叫阿卡迪奥的人不是暴死，就是被人打死，一切都在机械地重复、循

环，难怪乌苏拉惊呼“时光在兜圆圈”了。后十章中的庇拉·特内拉曾与布恩地亚家族中的两个男人发生关系，她对时间的感知如同乌苏拉，甚至更能深刻地认识到时间的结构。她深谙“百年乱伦”的布恩地亚家族每个成员的秘密，“这个家族的历史是一架周而复始无法停息的机器,是一个转动着的轮子,这只齿轮,要不是轴会逐渐不可避免地磨损的话，会永远地旋转下去。”如果让这架磨损了的机器运转下去的话，有猪尾巴的一代继续乱伦、退化，人类势必返回原始的生存状态，又回到动物世界。

《百年孤独》中不仅有乌苏拉和庇拉·特内拉这两位亲身感受到时间怪圈的女性，也有两名要冲破时间怪圈的女性，她们是第五代的阿玛兰塔·乌苏拉和她的母亲菲南达。阿玛兰塔·乌苏拉具有布恩地亚家族第一代女性乌苏拉好动而倔强的性格，又具有第四代的女性雷梅苔丝的俊俏和风流。她决心要改变这个家族的命运，相信拯救这个家族是可能的。她要生两个儿子，一个取名罗德里戈，另一个叫贡萨洛，不再叫奥雷良诺和霍塞·阿卡迪奥（布恩地亚家族七代人的名字都是在这两个称呼中兜着圈子),她还要个女儿，取名比希尼亚，绝对不叫雷梅苔丝。她整修已经破烂不堪的房屋，杀灭那白天也爬到长廊里来的红蚂蚁，但百年的世家气数已尽，在劫难逃，她也无回天之力，挽救这种衰败的景象，最后与外甥奥雷良诺乱伦，生下了有猪尾巴的孩子。历史没有宽恕他们，一阵飓风把这个家族刮走，不留任何踪影，历史没有给它最后的一次机会，让它重新循环起来。阿玛兰塔·乌苏拉的母亲菲南达嫁到布恩地亚家后，推行她娘家的一套做法，虽然不时地发生冲突，但在某些琐事上也颇有成效。她生下第一个儿子时，因在布恩地亚家生活了才一年，所以同意丈夫给儿子取了曾祖父的名字——霍塞·阿卡迪奥,但她生第一个女

儿时，毫无顾忌地给女孩取名雷纳塔，而不是布恩地亚家族女孩的名字雷梅苔丝，最后的结果是各行其是，菲南达叫女儿雷纳塔"；而她丈夫家里和整个镇子里的人则还是叫她梅梅—— 雷梅苔丝的昵称"。尽管这两名女性千方百计要冲出这个怪圈，最终还是淹没在怪圈里，被它所吞没。

在拉美文学中,除了加西亚· 马尔克斯的魔幻时间还有迷宫时间，迷宫时间的创造者是阿根廷作家博尔赫斯。博尔赫斯的这种时间观几乎贯穿他的所有小说中。博尔赫斯的小说以想象力丰富，寓意深远，哲理艰深而著称，他的时间观如同他的哲理具有多义的含义，结构的多层面仿佛是一座迷宫，故我们称博尔赫斯的时间观为迷宫时间。由于博尔赫斯的时间观含有唯物主义与唯心主义的成分，因此他的迷宫时间颇为复杂，令人费解。

在博尔赫斯众多的短篇小说中，最能反映他的时间观的是《曲径分岔的花园》。在这部小说里，博尔赫斯认为无限连续的时间是一张‘ 正在变化着的分散､集中､平行的时间的网 ";‘ 这张时间的网,它的网线互相接近,交叉,隔断,或者几个世纪各不相干，包含了一切的可能性 "。这一段文字如果不从全书的内容去琢磨，逻辑地去推理，使人难以理解。每个人在世界上都占有一定的时间和空间，也就是说每个人在宇宙中都是一个点，" 如果空间是无限的，我们也许在空间的任何一点上。如果时间是无限的，我们也许是在时间的任何一点上。 "① 而时间的线是由点组成的，由线而编织成时间的网，作为时间的一个点（这一个人）在做直线运动时，无疑与另外的一个点（那一个人）所形成的时间线或接近､交叉､平行,或隔断,甚至‘ 几个世纪各不相干 ",但在某个时间里,这一个点(这一个人)与另一个点(那一个人)的

① 引自博尔赫斯《沙的书》。

直线运动发生交叉，产生矛盾，发生冲突，“我便是您的敌人”，“包含了一切的可能性”。因此,如果用这种观点来解释小说中描述的人与事,诸如此类的句子:“一个人可能成为别人的敌人,到了某一个时候,我又成为另一些人的敌人”;“他就这样创造了各种的未来、各种的时间，它们各自分开，又互相交叉。小说的矛盾就是这样产生的”，“我觉得房子周围潮湿的花园里充满着看不见的人物，直到无限。这些人物就是阿尔贝和我……”就比较容易理解了。

时间是无限连续的，又是永恒的，过去、现在和将来形成一条时间线，三者同时并存。这是博尔赫斯迷宫时间结构的另一层面。为了阐述这种时间线，博尔赫斯引用了《古兰经》第二章259节的一段文字：“故真主使他在死亡的状况下逗留了一百年，然后使他复活。他问：‘你逗留了多久？’他答：‘我逗留了一日,或不到一日。’”这段引言不禁使人想起我国的神话小说《西游记》中类似的描写:孙悟空在‘天宫’当了十多天的‘弼马温’,回到花果山时,群猴说:‘恭喜大王,上界去十数年,想必得意荣归也。’孙悟空觉得惊奇,才十数天,何说十多年?群猴答道:‘大王,你在天上,不觉时辰,天上一日就是下界一年哩。”《古兰经》的经典与《西游记》的故事在时间的计算上是一致的，因为在物质不同的领域里，时间是不同的。例如宇航员以近光速度在空中飞行一年，就相当于地面上五十年。博尔赫斯以此杜撰了一篇奇特、有趣的小说《秘密的奇迹》,这篇小说以主人公拉迪克被德国秘密警察处死前夕的心态展开的。为了在死前完成他的诗剧《敌人们》，他向上帝要求给予他一年的时间来完成他的工作。上帝答应了他的要求，为他创造了一个秘密的奇迹。当敌人的“所有武器伸向拉迪克，但是那些要杀他的人却一动不动，上士

的胳膊举在半空,停在那里”就在敌人下达开枪命令到枪声响起的一瞬间,在拉迪克的思想里经历了一年的时间,完成了他的剧作,拉迪克最后被处死,但在他的主观时间里却赢得了一年的时间,而客观时间并未有丝毫的加快或减慢。因此,在同一时间里拉迪克经历了过去、现在和将来的三种状态,它是在上帝的安排下才完成的。

博尔赫斯迷宫时间的另一组成部分是时间的循环，他认为时间是一个圆,在圆的轨道上,过去重复着现在,永无止境:“现实总是喜欢重复，只是稍微有一点点时间的差异。”(《南方》)这种时间的差异就是过去、现在和将来的区分;“历史是一个圆圈，过去什么也不是,将来同样什么也不是。”(《神学家》)历史在无意义地兜着圈子;“柏拉图有了一种想象,以为一切知识不过都是回忆。因此，所罗门断言:一切新奇的东西不过是遗忘了的东西。”(《不死的人》)知识只是一种回忆，过去知识的重复。新奇的东西是早已存在的东西，也不过是重新的出现。这种时间的循环既表现在事物的重复上,也体现生命的轮回上,生命的轮回除了生死的交替之外,行为的重复也是一种轮回的形式:“我就是别人,任何人就是所有的人(在某种情况下,莎士比亚就是可怜的约翰·文森特(《刀疤》中的人物)。”“我曾经是荷马,一会儿,我将什么也不是,仿佛尤利西斯一样;一会儿,我将就是一切。”(《不死的人》)博尔赫斯的时间循环观点是否受到了叔本华时空观的影响，这还很难断言，但他是不赞成叔本华的时间观的。他在《曲径分岔的花园》中这样写道:“您的祖先跟牛顿和叔本华不同,他不相信时间的一致,时间的绝对。”时间的绝对性是形而上学的,爱因斯坦的相对论便是对时间的绝对性的否定。此外,博尔赫斯对时间的有限与无限也有精辟的见解,他认为宇宙

是无限的，时间也是无限的，同时它们又是有限的。“我是说，把世界想成无限，并非不合逻辑。谁把它判断为有限的，那就是自以为远处的回廊和楼梯以及六面体会不可思议地停止——这是十分可笑的。谁把它想象成为无限的，那就是忘掉了书籍可能有一定数目。”(《巴别图书馆》)博尔赫斯的空间观是如此，他的时间观亦然。这种有限与无限的时空观是合乎辩证法的，但在他的时间观上也有些唯心主义的东西，如过去、现在和将来同时并存的时间线的形成仰仗于上帝，上帝才创造了这种时间，这无疑是唯心主义的。

加西亚·马尔克斯的魔幻时间和博尔赫斯的迷宫时间代表了当今世界的两种时间观：循环时间与直线时间。加西亚·马尔克斯的魔幻时间，实质上是来自印第安人信仰的循环时间，博尔赫斯的迷宫时间其主要构成部分是线性时间。当然，在拉美文坛上，除加西亚·马尔克斯和博尔赫斯外对时间观富有创见的作家不乏其人，巴拉圭作家罗亚·巴斯托斯也是其中的一位。他的小说《男人之子》(又译为《人的儿子》)就阐述了有别于他人的时间观：“时间就像停在一只大陀螺上，虽然在转动，但一点也没有前进。”巴斯托斯的这种陀螺时间其实是一种循环时间，它与魔幻时间虽同属循环时间，但仍存在某种差别。陀螺时间表示象征时间的陀螺在原地旋转，难以越出雷池一步，而在魔幻时间怪圈里的人看起来生气勃勃，但他们的一切作为都是徒劳的、毫无意义的。巴斯托斯在小说中形象地描绘了这种陀螺时间：用了五年的时间也填不平火车爆炸留下的大坑；花了二十年的时间才将炸坏的车厢推到路边。

时间，作为小说创作的一个要素，随着文学流派的演变也在不断地变化，但以时间为模式来直接表现主题的还不多见，拉美

作家在这方面做了大胆的尝试。马尔克斯用魔幻时间描述社会的停滞；博尔赫斯以迷宫时间阐述人生如进入迷宫，不可把握；巴斯托斯则以陀螺时间来表示社会发展的滞缓与社会弊端的顽固性。可以这样说，拉美作家在时间观的探索上走出了新的路子，他们的成功将为我国的创作界提供有益的借鉴。

拉美作家对欧美文艺思潮的接受

—— 论未来主义在拉美

拉美文学，在它的发展历程中曾出现过两度辉煌：十九世纪末的现代主义和二十世纪六十年代的“文学爆炸”。现代主义使一直淹没在西班牙文学中的拉美文学露出了水面，“在这次文学革新中，拉美国家比西班牙提前了十五年。”①“文学爆炸”则扭转了拉美国家文学输入的地位，第一次把它们的文学出口欧美诸国，形成文学倒流的现象。

拉美文学的两度辉煌是拉美作家踩在欧美文学这一巨人肩膀上攀登而获得的。纵观拉美文学的全部历史，且不说拉美十六世纪的文学由西班牙人捉刀，即是在新古典主义和浪漫主义时期，拉美作家的作品也无不打上欧洲文学大师的烙印，脍炙人口的浪漫主义杰作《马丽亚》“几乎像是《阿塔拉》或《保尔·薇吉妮》的美洲改写本”。②拉美伟大的现实主义作家布莱斯特·加纳向人们宣告自己要成为智利的巴尔扎克。这种外来的影响在拉美文学史中俯拾皆是，屡见不鲜。拉美文学的这种状况固然与当时世界文学的氛围和文学思潮有关，甚至受到它们的制约，拉美文学史上各个时期的文学流派几乎与世界文学潮流同步，但都慢了半拍，直到现代主义的出现才赶上或超越了世界文学的

发展速度。这种外来的影响也极易左右活跃于拉美各国独立后政治舞台上的土生白人,即所谓的"克里奥约",他们虽不同于欧洲人，但他们血管里流的是欧洲人的血液，他们是半个欧洲人。欧洲文化在他们身上根深蒂固，拉美文学就是在西班牙文学的摇篮里诞生的,之后又得到法国文学乳汁的哺育。因此,就拉美文学本身而言并无传统，它既不同于西班牙文学，又别于法国文学，就像无根的浮萍四处漂荡，如果说拉美文学还存在什么文学遗产的话，这就是哥伦布发现新大陆之前创造的文明，被拉美人誉为新大陆的"圣经"——《波波尔·乌》便是印第安人的典籍,但印第安人的文明早已销声匿迹，杳如黄鹤。

拉美文学这种无传统迫使拉美作家寻找自我，创立本民族的文学。二十世纪初的克里奥约主义、地域主义和风俗主义便是这种寻觅的产物，拉美三大名著《堂塞贡多·松布拉》、《漩涡》和《堂娜芭芭拉》成为拉美文学的经典，这种新的文学模式反映了拉美作家在文学上的追求，但它又是一种新的、无形的框框束缚作家们的创新，如果拉美作家都以一种既定的模式进行创作，拉美文学就不会出现今天争妍斗艳的繁荣局面。然而，这种新的文学模式为时不长便遭到各种新兴的文学流派的冲击，失却了刚建立的阵地，拉美文学又处于无序的状态。

拉美作家这种无传统，犹如智利作家多诺索所言："我们是孤儿。"没有父辈的"孤儿"便没有包袱，自然不受任何形式的束缚,他们可以大胆地探索,旁若无人地去撷取;"我们这一代的小说家差不多一味地向外看，不仅朝西班牙美洲之外看，而且也越

① 引自彼德罗·恩里克斯·乌雷尼亚《西班牙美洲文化史》。

② 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》，吴健恒译，人民文学出版社出版。

过同一种语言，朝美国、朝撒克逊语言国家、朝法国、朝意大利看，去寻找养分，开放自己，让自己传染各种外部来的'不纯粹'的东西……'[①] 这种开放式的'拿来'，无疑对拉美文学的发展带来裨益，拉美的'文学爆炸'就是在卡夫卡、萨特和福克纳的影响下引发的，'要没有这三位作家，'文学爆炸'就无法确立'。[②] 拉美作家从这些欧美文学大师的作品中拓展了视野，汲取了他们的创作技巧，创造出独具一格的文学流派——魔幻现实主义和"神奇现实"。超现实主义的'超现实'启迪了危地马拉的阿斯图里亚斯，他从印第安人的思维方式挖掘出拉美的"超现实"，从而创立了魔幻现实主义；古巴的卡彭铁尔，在加勒比海中寻觅到超现实主义梦寐以求的'神奇'，并演绎为拉美的'神奇现实'。从此，拉美人不再重蹈覆辙，走前人走过的老路；不再屈尊于西班牙文学，或盲目摹拟法国文学了。他们择其精华，为我所用，但这要经过慎重的抉择，意大利的未来主义在拉美引起的不同反响便是一个典型的范例。

未来主义是二十世纪初欧美现代派重要的一支，它与超现实主义都在拉美文学史上留下了深深的印痕。这两大文学流派的创始人：超现实主义的布勒东和未来主义的马里内蒂都访问过拉美，为他们的理论现身说法，以扩大他们在拉美的影响。他们的文学主张也确实在不同程度上影响了拉美作家的创作情绪，使他们认识到'在二十世纪，不能建造十六世纪的房子了'。[③]

未来主义在拉美没有引起轰动的效应，就连马里内蒂访问巴西，在圣保罗举行讲座时也受到人们的抵制；在阿根廷虽被礼

①② 引自何塞·多诺索《文学'爆炸'亲历记》，段若川译，云南人民出版社出版。

③ 引自比阿特丽斯·萨尔洛《马丁·菲耶罗和马里内蒂》。

貌地接待，但给人们的印象是“未来主义留下的东西极少。他的拉美之行取得的效果甚微，可以说是未来主义的失败。但这不能否认未来主义在拉美作家中产生过影响，委内瑞拉著名文学评论家内尔松·奥索里奥在《未来主义在委内瑞拉的接受》一文中指出：“这几年先锋派艺术的思潮、倾向和表现已为大多数青年作家所熟知，即使这些知识是相当不完全的，或有限的，但它对委内瑞拉现代文学的形成阶段有其重要性和深远影响。”

从来没有一个文学流派像未来主义者那样发表了那么多的宣言，对文学艺术的各个领域进行全方位的宣战。除了马里内蒂发表于1909年的未来主义宣言外，还有对美术(1910)、音乐(1911)、雕塑(1912)、文学(1912,1913)、戏剧(1913,1915)、建筑(1914)的宣言，并准备对教育、议会、爱情和生活的一切方面来一番改头换面的改造。未来主义者的这种与传统彻底决裂的精神不啻对拉美作家的启迪和鼓舞。本世纪初，拉美现代主义已走向没落，一部分现代主义作家如哥伦比亚的路易斯·卡洛斯·洛佩斯、墨西哥的何塞·胡安·塔夫拉达、秘鲁的克莱门特·帕尔马、乌拉圭的阿尔瓦罗·阿曼多·巴塞乌尔，甚至杰出的现代主义诗人卢贡内斯都想跳出窠臼，摆脱旧形式的束缚，探索新的文学表达方式；还有一些年青作家不满既定的文学模式，寻找新的文学语言，未来主义的出现与他们要求改变拉美文学现状的心态不谋而合。处在徘徊徬徨中的拉美作家，未来主义对他们来说无疑是一帖兴奋剂。1909年2月20日马里内蒂在巴黎《费加罗报》上发表了《未来主义的创立和宣言》,几个星期后《洪都拉斯大学杂志》发表了该宣言全文的西班牙语译文，并附有该杂志主编罗慕洛·埃·杜龙的介绍文章《一种新的文学流派》同年五月,委内瑞拉《跛子画刊》发表了对未来主义宣言的评论,此后

不少拉美作家著文评价未来主义宣言，马里内蒂本人也于1920年访问了巴西和阿根廷。

未来主义曾拨动过拉美作家的心弦，但由于未来主义的矫枉过正，失去了拉美大多数人的支持。未来主义要与传统彻底决裂，发展到完全否定过去的程度，“由于时间和空间于昨天死亡”,因此象征人类文明的‘博物馆、图书馆和科学’都要被摧毁。似乎这还不够,还要借助战争作为‘清洁世界的唯一手段”,彻底砸烂人类辉煌的过去。然而，人类的过去是客观的存在，未来永远可以嘲笑过去，因为人类的发展和进步总是由先进取代落后，但未来永远也抹杀不了过去的光辉。荷马、赫西奥德、柏拉图的作品是人类的宝贵遗产，取之不尽的精神财富；离我们时代更近些的莎士比亚、塞万提斯的成就可谓盖世无双，连我们当代人都为之汗颜，未来主义者有何权利去责备过去呢！阿尔瓦罗·阿曼多·巴塞乌尔在一篇《另一个我的歌唱》中称马里内蒂的未来主义宣言是‘文学空话的最佳理想”。马里内蒂鼓吹战争,把战争视为“清洁世界的唯一手段”，这种理论迎合了意大利法西斯的战争叫嚣，最后与法西斯同流合污，这是后话，也是一个诗人的悲剧。这是拉美作家难以接受未来主义理论的原因之一。

未来主义歌颂速度美，“一辆汽车吼叫着，就像踏在机关枪上奔跑，它们比萨摩色雷斯的胜利女神塑像更美。”汽车的速度要比女神塑像更美，这种比喻倒别出心裁，也透出了未来主义的文学主张。可是，在拉美现代主义大师鲁文·达里奥的眼里，汽车只不过是一只甲虫,“一只可怜、梦中的甲虫”,何美之有？他诘问道，“裸体女人美还是暴风美？百合花美还是炮声美？”鲁文·达里奥的责问还包含着另一层含意即为妇女鸣不平。因为未来主义者声称“称赞一切蔑视妇女的言行”，还要向女权主义

开战，“每年只允许供献一次鲜花于《蒙娜·丽莎》之前。”这种对女性的仇视，在各文学流派中也是不多见的。难怪享有天鹅诗人美名的鲁文·达里奥对未来主义厌恶反感了。

未来主义在拉美引起的反响是很不寻常的，拉美人历来有面向欧洲文学的传统，唯独对未来主义褒贬不一，泾渭分明。褒者寥寥，贬者却大有人在。这表明了拉美人的成熟，不像以往那样对外来文艺思潮盲目崇拜，贬者也以他们的文学生涯和创作实践来批判未来主义。对未来主义反对最剧烈的要算鲁文·达里奥了，他的现代主义在二十世纪初已近尾声，难免不以一种没落的心态来批评未来主义，但他的批评也不无道理。未来主义宣言的第一条：“我们要追求冒险的热情，劲头十足地横冲直撞的行动。”鲁文·达里奥把这条的内容称为过去主义，没有未来的味道。因为这种‘冒险的热情’和‘横冲直撞的行动’早就见于荷马史诗了，何用未来主义者去“冒险”，去‘横冲直撞”拉美先锋派的杰出人物维多夫罗从另一视角分析未来主义，他认为未来主义过分强调集体：“劳动的人群、娱乐的人群或造反的人群”，没有给‘我’以足够的重视，甚至忽略‘我’的作用。他的批评，实际上是先锋派立场的流露，用他的先锋派观点来要求未来主义 秘鲁的伟大思想家、评论家何塞·卡洛斯·马里亚特吉与前两位相比，对未来主义的评价较为客观，态度也不失公允，没有夹带任何情绪。首先，他肯定未来主义的诞生是时代的产物，它与欧洲的其他文学流派如表现主义、达达主义等一起形成一股现代主义的文学潮流，反对学院式陈旧的文学风格，要求文学的创新。他甚至说“任何的革命都有它的恐怖，艺术的革命也概不例外”。革命总是对过去的否定，与传统的决裂，革命免不了差强人意，似乎是一种‘恐怖”。因此“‘艺术的恐怖’必然会给人以

痛苦、价值观念的失落，故而马里亚特吉把艺术的革命称之为“恐怖”。但他不赞同未来主义者发表那么多的宣言，这些宣言除了表明自己的文学主张，无非让人们按他们的意志行事，用一种新正统、新教条来替代旧的正统和旧的教条。未来主义者炮制如此之多的宣言，很难说他们的言论来自生活，来自社会实践，大都是从象牙塔里杜撰的。未来主义作为文学流派，在世界范围内未必具有普遍性，但未来主义者把一国（意大利）的特殊性扩大为普遍性，连同他们的政见也塞进了他们的宣言里，未来主义演绎为意大利的代名词，这势必引起人们的反感和反对，这必将导致未来主义在拉美的失败。

未来主义的产生并非始于马里内蒂，马里亚特吉于 1921 年 8 月 3 日在秘鲁首都利马发表在《时代》的一篇文章中指出，未来主义早在 1906 年便有迹象，最早提出未来主义的是西班牙马卡略岛人加夫列尔·阿洛马尔，但他的未来主义理论未受到应有的重视，“马里内蒂依据阿洛马尔的理论，掀起了抒情诗的革命，转化了陈旧的情感价值，给人类一种强烈的、复杂的诗歌，它的精神与现代精神相吻合。”① 马里内蒂的未来主义名声很响，但维多夫罗更喜欢阿洛马尔的未来主义，他认为“马里内蒂的未来主义太冲动、太轰动、太疯狂”。相反，阿洛马尔的未来主义更理性，不大喊大叫，更近于自然。

大多数拉美作家对未来主义有一种新鲜的感觉，但对未来主义的文学理论和美学观点却持谨慎态度。哥伦比亚《呼声》杂志登载一篇题为《未来主义诗人》一文，该文强调“我们相信我们自己的方式”，“每个人穿自己合适的衣服”，“没有古代的艺术，也没有现代的艺术，只有一种美”，含蓄地批评了未来主义；

①引自阿尔韦托·拉马尔《未来主义的逻辑依据》。

巴西作家马里奥·德安德拉对未来主义在拉美的作用颇有微词，他说："马里内蒂是所有误解的人中最糟糕的一个，他们妨害了发展，更确切地说，妨害了现代运动在巴西的认同。"①委内瑞拉人直截了当地嘲讽了未来主义，"马里内蒂的所谓背叛使人发笑"，"他选择了狂欢节的时候，给我们送来了笑料"。②

未来主义曾在拉美引起了骚动，继而群起而攻之，他们中也有像马里亚特吉那样持公正态度的人，但赞成未来主义的寥若晨星。一位年仅十七岁的年青人马里亚诺·皮孔·萨拉在委内瑞拉安第斯大学的讲座上大声疾呼，要"歌唱冒烟的工厂、划破长空的飞机、在海底寻找美人鱼巢穴的潜艇。这将是新艺术"！③大加赞许战争，说"战争是从饱满浆液的树枝中修剪有害的枝叶"。马里亚诺的这番言论在拉美极为罕见，但在十年之后，现今为拉美著名作家的乌斯拉尔·彼特里，不仅进一步发挥了马里亚诺的思想，并以达尔文的学说来为未来主义的战争论辩护，用自然选择法则来解释战争的必要。"和平主义者写了大量有关裁军与和平的著作，未来主义勇敢地断言：'战争是清洁世界的唯一手段'。"④他把未来主义速度之美胜于女人之美的言论说成是"在艺术和世界上填补了女人的真实"。彼得里对未来主义如此地肯定，在拉美作家中是绝无仅有的。

未来主义不仅在拉美，在欧美各国也引起争论。马里亚诺和彼特里对未来主义的评论虽与众人的看法相左，也有失偏颇，但他们对新的文艺思潮有一种敏锐的感觉，不随波逐流。这是值得称道的。文学的前途在于创新，没有创新的文学便没有希望，未来主义在这一点上是很有吸引力的。

①②③ 引自内尔松·奥索里奥《美洲的未来主义与文学先锋派》。

④ 引自乌斯拉尔·彼特里《未来主义》。

拉美先锋派与欧美现代派

拉美先锋派是 1910 年之后拉美各种纷繁歧异的文学流派的总称。拉美先锋派如潮涌动的态势与本世纪初的欧美现代派非常相近。拉美先锋派几乎遍及拉美各国，流派种类之多在拉美文学史上实属罕见，就连欧美现代派也难以与其颉颃。这些文学流派有的以文学社团身份挺身而出，也有的以个人名义独树一帜，林林总总，有十余家之多。其中影响较为广泛的有智利的创造主义、阿根廷的极端主义和马丁菲耶罗主义、墨西哥的尖啸主义。拉美先锋派在时间的起迄上清晰，泾渭分明，不像欧美现代派上、下界限难以划定。拉美先锋派以拉美现代主义于 1910 年结束为它的开始，以 1929 年爆发的世界经济危机为它的结束。从时间的划分上来说，拉美先锋派似乎走完了它的历史进程。事实上，先锋派的某些特征在拉美诗人身上时隐时现，不同程度地影响着拉美诗人的创作情绪。因而有的文学史家认为直到今天拉美先锋派依然活跃在拉美文坛。

拉美先锋派是在欧美现代派直接的影响下发生的。这是因为欧美现代派具有全球的性质，它是从法国的象征主义扩散到英美德俄各国后形成的一种文学流派。这种国际性的文学思潮必然要波及拉美各国，在加勒比海的古巴岛出版了一份名叫《前进》的杂志，而在秘鲁也有一份杂志《博学者》，在美洲大陆的两

端居然同时出现先锋派的杂志，这不是偶然的巧合，而是欧美现代派思潮在大陆的反应。“新艺术”这一概念同时出现在地理位置相距甚远的国家如波多黎各、阿根廷、委内瑞拉、古巴的报刊杂志上，新的思维方式和价值观念超越了国界，为拉美先锋派的产生创造了条件，这无疑得益于欧美现代派汹涌的大潮。此外，拉美文学与欧美文学存在着一种生来俱有的联系，从它的发生和发展都与欧美文学有千丝万缕的关系，在某些特定的时期里，甚至还左右着拉美文学。因此，欧美现代派这一国际运动势必要在拉美大陆引起反应，这种反应的直接表现便是拉美先锋派的兴起。“拉美出现的各种主义是工业大公司的分公司，大公司的地址是在欧洲。”①

拉美先锋派的兴起虽与欧美现代派的影响有关，但它发轫的直接原因还是在它自身的内在因素。二十世纪前，拉美各国基本上还没有资本主义，西班牙“殖民统治把拉丁美洲人民处于严厉的专制主义的政治控制之下，给地主阶级至高无上的权力，阻碍了当地工业的发展，从而也阻碍了企业资产阶级的形成和兴起。”②十九世纪，拉美各国推翻了西班牙殖民者的统治，赢得了民族的独立，但军人乘机攫取了政权，实行独裁统治，使刚刚起步的民族资产阶级走向破产。第一次世界大战期间和战后，英法等工业大国被迫放松对拉美的经济掠夺，出口锐减，甚至停滞，这使拉美民族工业得到发展，无产阶级走上了政治舞台，出现了反对军事独裁的民主运动。1910年的墨西哥资产阶级民主革命对拉美各国的民主运动起了推波助澜的作用。阿根廷、智利

① 引自安德森·因贝特《西班牙美洲文学史》。

② 引自委内瑞拉D·博埃斯内尔《拉丁美洲国际关系简史》中译本，殷恒民译，商务印书馆出版。

和秘鲁的民主力量分别于 1916 年、1920 年和 1924 年在竞选中获胜；1920 年危地马拉的军事独裁被推翻；1925 年厄瓜多尔的年青军人发动了“七月革命”。与此同时,拉美各国的学生运动风起云涌，席卷整个美洲大陆。学潮首先于 1918 年在阿根廷的科尔瓦多掀起，后又在阿根廷的布宜诺斯艾利斯、圣菲、拉普拉塔、图库曼等大城市爆发，并蔓延到智利的圣地亚哥、乌拉圭的蒙得维的亚、古巴的哈瓦那、哥伦比亚的波哥大、秘鲁的特鲁希略、厄瓜多尔的基多、巴拿马、玻利维亚的拉巴斯、巴拉圭的亚松森。学潮使各种社会思潮空前地活跃，各种政治主张也大相径庭。在拉美文坛上，由于各人的政治倾向、美学原则和所处的客观环境的不同，他们的艺术追求也轩轾有别。但不论何种文学流派，都有着一种秘鲁伟大思想家何塞·卡洛斯·马里亚特吉称之为“新的精神”,这种‘新的精神’既是他们前进道路不可或缺的,又是他们孜孜不倦地所追求的，并贯彻拉美文学发展的始终。拉美各国虽然政治取得了独立，但国家的殖民地性质并没有改变，经济上仍依附某些大国。第一次世界大战后，拉美国家对欧洲的依赖转向美国，美国在拉美的霸权地位业已形成，拉美成了美国的后院。新兴的资产阶级要求摆脱工业大国的桎梏，以无产阶级为首的民主力量和学生运动要求社会和政治的改革，代表不同阶层利益的各种力量迫切需要改变现状，探索民族振兴的道路，拉美先锋派就是在这种氛围中诞生，并形成一支纷繁庞杂的大军，驰骋拉美文坛二十年，写下了拉美文学史上光辉的一页。

文学与其他领域如政治、经济、道德相比似乎对现实的感觉更为敏感。十九世纪独立的烽火在拉美各国熊熊燃烧之前，文学的独立意识早在十五世纪征服时期的文学作品中已露端倪了。印加·加尔西拉索的《王家述评》完全不同于西班牙传教士、

士兵写下发现和征服“新大陆”的记实文字，它描写的是印第安人和他们的印加帝国。这种独立意识作者未必意识到，但它毕竟在征服者的欢呼声中流露了出来。在十七世纪殖民统治时期,从墨西哥女诗人索尔·胡安娜的诗章中可以感觉到民族的心声；新古典主义诗人委内瑞拉的安德列斯·贝略在《美洲的席尔瓦》一诗中要求文学的独立；浪漫主义诗人阿根廷的埃切维里亚、现代主义诗人卢文·达里奥、马蒂、乔卡诺都用他们的诗篇为文学的独立而呐喊。文学的独立不仅是拉美人民要求摆脱民族压迫的愿望，而且也意味着文学不受任何创作模式的钳制，走自己的创作道路。

拉美先锋派与欧美现代派最大的区别在于，前者反映了拉美人民的贫困和疾苦、改变现状的愿望；后者是在自由资本主义发展到垄断资本主义的情势下发生的，是资本主义矛盾激化的产物。第一次世界大战前后，资本主义国家内外矛盾日益尖锐：在国外有资本主义国家间的矛盾，资本主义国家争夺殖民地的矛盾;在国内存在劳资的矛盾、贫富的两极分化、社会动荡、经济危机。这些激烈、复杂的矛盾引起了资本主义社会的思想危机：生活空虚、精神苦闷、前途渺茫、信仰丧失、理想破灭。欧美现代派正反映了资本主义社会给人们带来的悲观绝望情绪，“世纪末的悲哀”。欧美现代派和拉美先锋派在这种不同的社会背景下，以不同的形式来反映不同的现实。前者用曲折、甚至荒诞的手段来表现客观存在的矛盾，后者较为直接、明朗地来再现现实；前者站在唯心主义立场，以虚无主义的态度来看社会的种种现象，他们认为资本主义末日即将来临，进而怀疑整个人类的前途；他们批判资产阶级人性的丑恶，从而否定全人类；他们揭露资本主义的荒谬，又怀疑整个世界。后者大多对祖国的前途、民

族的命运表示关注、忧戚，不少先锋派诗人投入到社会斗争中去。他们对拉美现代主义的批判就可以看出他们对社会、对人生所持的态度。

拉美现代主义与欧美现代主义虽然字面上相同，但它们的形式和内容却不同，而拉美现代主义与法国象征主义倒有些相似之处。拉美现代主义是发生在十九世纪末的文学现象，欧美现代主义则是二十世纪初的文学思潮，拉美现代主义是以尼加拉瓜诗人卢文·达里奥为代表的文学流派，欧美现代主义则反映了各种文学流派的共同倾向。两者性质相异，不能相提并论。

拉美现代主义是继浪漫主义之后的在拉美文学史上占有重要地位的文学流派。拉美现代主义的早期作品大多有逃避现实的倾向，他们为艺术而艺术，注重形式，讲究造型。拉美现代主义大师卢文·达里奥认为"艺术从根本上来说是贵族的"，在他的作品中流露出一种没落贵族情绪。拉美现代主义后期、即后现代主义摒弃了现代主义的夸饰文风，不再使用现代主义惯用的异国情调题材，使诗歌语言简练、凝重，充满了生活气息。卢文·达里奥的后期诗歌也逐渐向社会倾斜，关注社会，走向生活，"拒绝不合理的现实"。拉美先锋派是对现代主义的反拨，把诗歌从空中拽回到地面，现代主义诗歌中的天鹅、孔雀、仙女、百合花不见了，取而代之的是"歌唱植物、金属、机器、舰船、火车。总之，一切无生命的事物"。①

拉美先锋派从他们的文学主张、创作实践和社会影响来看，大致可分三派，一派是智利维森特·维多夫罗的创造主义，另一派是以墨西哥马普莱斯·阿克雷为核心的尖啸主义，还有以博尔赫斯为首的极端主义和马丁菲耶罗主义。创造主义的发明者维

① 引自马里奥吉拉尔·莫雷诺《文学先锋派在古巴的盛》。

多夫罗认为诗人"像一个小小的上帝",可以创造一切,创造与现实世界完全不同的另一个世界。维多夫罗批评当时的诗歌是对现实的模仿,没有任何创造:"诗人不应该模仿大自然,因为诗人没有权力抄袭上帝。你们将在这儿找到在任何地方找不到的东西:诗歌。/一种人的创造。/在人类的各种力量中我们最感兴趣的是创造的力量。"①维多夫罗的"另一个世界"、"自己的现实"是诗人凭借"头脑里"的想象力而创造的:"诗歌只存在于诗人头脑中的东西。""它使不存在的变成现实的,也就是变成现实的本身。它创造了神奇的事物并赋予它们以生命。它创造了在客观世界永远不存在的特殊环境,这种特殊的环境只有在诗歌里才能存在。当我写'鸟在彩虹里筑巢'时,我向你们指出了一个新的现实,你们永远看不到的、将来也永远看不到的现实。然而,你们却非常喜欢看到。"②因此创造主义的创作原则是,创造形象、创造环境、创造概念、创造一切。

创造主义承袭了欧洲现代派主观性、某种非理性的特征。维多夫罗认为在诗人身上有一种超意识,在超意识的状态下,智力和想象力超出了惯常的态势,使头脑高度紧张,把外部世界处于疯狂的高频率的记忆中。但超意识不同于潜意识,诗人的理智继续受到控制,诗人在超意识的状态下创作的诗歌是有序的、而非杂乱无章的:"我是年老的海员/缝纫被砍断的地平线。""海员"与"地平线"两词放在一起,并不突兀,两者有着互为依存的联系。因为在辽阔的大海上,海员所能看到的除了海水便是无边无际的地平线,海员"缝纫被砍断的地平线"则出自诗人丰富的联想了。"……为了踢足球,我把捕获的太阳从手中放了出

①引自《美洲新诗歌目录》的序言。

②引自维森特·维多夫罗《创造主义》。

来。" 足球是圆的 ", "太阳 "也是圆的，它们的形状相似，因而把太阳当作足球也未尝不可。如果太阳能被捕获，还能把它像俘虏似的放出来，这就未免有些离奇了。这暗示了创造主义诗歌还有着某种合理性，即有序的，而非杂乱无章的。超现实主义也写"大海 "、"太阳 "，却令人费解，如"我爱海面上的你 /当它是绿色时红得像蛋 "; "当太阳只不过是一滴汗 /一声钟/这红色的珍珠洒下一根垂直的针。" 这便是超现实主义者在理智失控的情况下自动写作时本人感觉的记录。想象力是一种复杂的思维活动，它是把知觉的材料进行重新组合，从而创造新形象的能力。然而，维多未罗把想象力看作创造主义的创造手段，是在超意识推动下产生的。这种超意识虽受理性的控制，但在疯狂的状态下不由自主地把世界上任何两种不相干的事物组装在一起，形成一种新的形象或"另一个世界 "。这种想象力已超出了理性的范畴，带有很大的幻想成分了。因而创造主义的题材多为形而上的，如对人的内在心理的探索。

创造主义也不同于达达主义。达达主义的原则是"破坏就是创造"，而创造主义则是一切在于创造，但两者有它们的共同点：不承认客观的现实。达达主义打倒一切，否定现存的价值观念；创造主义无视现实，不顾现实生活的客观存在，要像上帝那样创造一种与客观现实不同的现实。创造主义诗歌通过想象力表现本人主观的内心活动，以致来创造一种与客观现实不同的现实，这种诗歌往往有脱离现实的倾向。古巴诗人马里亚诺·布鲁尔创造了一种称之为"希坦哈福拉斯"① 的纯诗歌。这种诗歌只是字母的组合，每个组合起来的单词无任何意义，读起来铿锵有声，但不知为何物，纯属文字游戏，把诗歌脱离现实的倾向

①希坦哈福拉斯的原文为 jitanjaforas。

推向了极端。

在维多夫罗的早期作品中还可发现未来主义的痕迹，这种痕迹在拉美先锋派的尖啸主义中尤为显著。未来主义在拉美曾引起反响，褒贬不一，但对拉美先锋派的影响是不容忽视的，甚或是深远的。这是因为未来主义强烈的时代节奏吸引了拉美诗人，给他们带来了一种新鲜感。委内瑞拉作家马里亚诺·比孔·萨拉按捺不住激动之情，大声疾呼，要"歌唱冒烟的工厂、划破长空的飞机、在海底寻觅美人鱼巢穴的潜艇。这将是新的艺术！'尖啸主义者'从管子里溢出的蓝色烟雾闻到了时代的气息"，这种'时代的气息'就是'赞颂当代机器的美'，①要用螺旋桨的力量歌唱"新的曙光"。在尖啸主义诗歌中常有火车、汽车、飞机、电影、当时先进的生产工具和运输工具，工人、革命者也是尖啸主义诗人歌颂的对象，与未来主义"歌颂声势浩大的劳动的人群、娱乐的人群或造反的人群"毫无二致。在古巴还出现了一种政治色彩极浓的社会诗歌，工人的题材、社会斗争的题材尽收其中，诗歌变成了宣传的工具，政治化了。

尖啸主义在诗歌形式的改革上也与未来主义颇为相似。未来主义诗人以"自由不羁的字句"来创作诗歌，取消语言的规范，消灭形容词、副词、标点符号，借助各种图案或组合、或剪贴来表达自己的意思。尖啸主义主张删除无用的形容词、平庸的句子和句子的装饰成分，并创造一种双排诗，甚至从电台的新闻中摘取一些句子，重新组合，编成一篇政论文章。未来主义的形式革新是为了发挥个人的更大自由，不受语言的束缚，随心所欲地进行创作。尖啸主义的形式创新是针对现代主义夸饰文风的，现代主义雍容华贵的修饰、流丽词藻的堆砌使诗歌走向空洞、虚

① 引自奥克塔维奥·帕斯《先锋派在美洲》。

无。拉美先锋派中没有一个派别不是对此流派深恶痛绝的。“谢谢上帝！卢文主义(即现代主义)终于到了头。”

拉美先锋派中的另一流派极端主义，对诗歌形式的创新也有类似的主张。博尔赫斯在《极端主义》一文中提出诗歌创作中的四点要求，其中就有“删去无关紧要的句子、无用的形容词和句子间的联系”、“废除各种修饰、陈词、繁琐、说教、故意的晦涩”。极端主义的这种创作原则先于尖啸主义，且更有系统。但极端主义更强调诗歌创作中比喻的运用，“抒情诗的首要因素是比喻。”极端主义运用比喻过多过滥，“比喻狂轰滥炸”，变成了一种形式的游戏。极端主义在诗歌形式的追求上与尖啸主义虽同出一辙，但在诗歌创作的目的上却与创造主义相仿。极端主义要把外在的现实转化为“内心的、激发的现实”[①]，这与创造主义通过想象力创造“另一个世界”、“自己的现实”是相通的。

马丁菲耶罗主义是极端主义的延续，它的消亡意味着极端主义的结束。马丁菲耶罗主义也和极端主义一样主张诗歌创作中运用比喻，认为比喻是诗歌的灵魂。但马丁菲耶罗主义更注重诗歌表达的新方式，“更喜欢在现代的远洋轮船里，而不是在文艺复兴的宫殿里。”[②]提倡新感觉，新理解，“如果用新眼光看东西，一切都是新的。”[③]这与未来主义创造一种内容和形式上和过去不同的“新的未来的艺术”是一脉相承的。

拉美先锋派之所以如此朝气蓬勃地发展，这无疑受益于欧美现代派。但拉美先锋派并未陷入欧美现代派的怀疑主义泥潭而不能自拔，继续寻找文学创新的道路。拉美先锋派也如同欧美现代派表现主观、内在的世界，然而拉美先锋派主观、内在的

①引自博尔赫斯《极端主义》。

②③　引自《马丁菲耶罗主义宣言》。

世界是与客观、物质的世界融合在一起的，诗人的命运是与祖国、民族的前途休戚相关的。伟大诗人智利的聂鲁达、秘鲁的巴列霍和古巴的纪廉、墨西哥“现代人”和拉美各国的文学社团的诗篇便是明证。

拉美先锋派留给后人的有成功的经验，也有遗憾和思考。它对社会、对人产生的深远影响是难以估量的，它的创新意识(不甘附庸的独立意识）已深入人心，并继续得到发扬。这是拉美先锋派运动的最大成功。就文学而论，从浪漫主义开始对自由体诗的探索，直到拉美先锋派才使自由体诗登堂入室，为大众所接受；拉美先锋派的某些表达方式至今仍为诗人们所沿用，“今天（1945），二十年过去了，（先锋派）运动大胆地运用的比喻、多种连缀的形象、自由活泼的句法依然存在。”[①] 但在先锋派运动中出现脱离现实的纯诗歌和政治化了的社会诗歌都不能正确地反映现实，只能把诗歌引向死胡同。在创作技巧上滥用比喻，使诗歌费解、难懂，于诗歌发展不利。拉美先锋派运动这一文学现象向我们显示了创新是文学的生命，借鉴是文学的动力。拉美先锋派是在克服现代主义弊病中创新的，又是在借鉴欧美现代派的经验中发展起来的。如果文学日复一日地重复自己，文学将会向何处去。这是拉美先锋派运动留给我们的思考。

① 引自佩德罗·埃尔南特斯·乌雷尼亚《批评作品》。

拉美文学的现实主义道路（一）

拉美的作家大多是忧国忧民的斗士，参与国内激烈的政治斗争。有些作家最终还成为总统，拉美文学名著《法昆多》的作者、阿根廷萨米恩托便是其中之一。作家出任政府部长，或议员的更不乏其人。拉美著名诗人尼加拉瓜的鲁文·达里奥、智利的聂鲁达、墨西哥的奥克塔维奥·帕斯都曾是驻外使节。也有些作家为国捐躯，如古巴的普拉西多、胡安·克莱门特·塞内亚；有些血洒战场，如古巴的何塞·马蒂，洪都拉斯的弗朗西斯科·贡萨洛·马林。拉美作家就是这样把文学与现实紧密地结合在一起的。文学对他们来说只是一种战斗的武器，反映人民的疾苦、抨击军事独裁政权的手段。十九世纪的欧洲现实主义思潮与拉美作家的追求不谋而合，现实主义的创作原则正是他们谋求的表达方式、实现理想的形式。因此，十九世纪末、二十世纪初，现实主义在拉美大地上迅速地蔓延开去，成为拉美文学的主潮。

但现实主义在拉美的出现并未完全受欧洲现实主义左右，这是因为在十九世纪拉美浪漫主义作品中已蕴育着现实主义的因素，如阿根廷埃切维里亚照相式地描绘了阿根廷首都布宜诺斯艾利斯的社会生活。这种对现实的精心刻画无疑有利于现实主义的形成。一般地说，后期的浪漫主义作品情节动人、浪漫，然而它的社会氛围、生活环境则立足于现实，这与十九世纪拉美

的独立浪潮不无关系。《屠场》通过对一个屠场宰杀牲口的描写，反映独裁者罗萨斯的恐怖统治。故事情节虽浪漫，但涉及的现实却是真实的。作者本人也因从事反对独裁统治的活动而被迫流亡国外。浪漫主义从它伊始便与现实主义结下了不解之缘，因此浪漫主义比较容易向现实主义过渡。十九世纪的拉美作家大多是两栖型的作家，他们早期的风格是浪漫主义的，后期则是现实主义的，其原因就在这里。

墨西哥伊格纳西奥 · 曼努埃尔 · 阿尔塔米拉诺便是这种两栖作家。他的早期作品《克莱门西亚》(1869)、《山区的圣诞节》(1880) 是浪漫主义风格的，而在他去世后发表的《蓝眼盗》(1900) 则是现实主义的。《蓝眼盗》，顾名思义，小说的主要人物是强盗、流氓和无赖，与浪漫主义的英雄形象大相径庭，"蓝眼盗"便是这种反英雄，在反英雄的身上缺少的是浪漫气质，更多的则是他的残酷。他杀人如麻，嗜血成性，即使在卿卿我我、男欢女爱中也埋伏着杀机，令爱着他的美丽姑娘马努埃拉胆颤心惊。《蓝眼盗》是在浪漫主义向现实主义过渡中出现的一部现实主义力作，但也难以磨掉浪漫主义的印记。《蓝眼盗》的另一人物印第安人后裔、铁匠尼古拉斯，他正直，勇敢，爱上了"蓝眼盗"的情人马努埃拉，而真正爱他的是皮拉尔，一个善良、纯朴的农村姑娘。这种爱情的追逐渲染了浪漫的气氛，增添了几分浪漫色彩，但小说真实地描绘了当时的社会环境，有些历史人物如执政的华莱士总统也在小说中出现。尼古拉斯虽是艺术的典型，但在他身上多少带有作家的痕迹，因为阿尔塔米拉诺本人就是印第安人的后裔，他在小说中对印第安人的过分美化，正是作者民族自尊的流露。

智利作家阿尔贝托 · 布莱斯特 · 加纳在拉美文学中的地位和

声望远胜于阿尔塔米拉诺，被公认为十九世纪末最伟大的现实主义作家。他在法国生活了五十年，曾任智利驻法国公使。他熟谙法国文学，在创作上以法国文学大师巴尔扎克为楷模，用《人间喜剧》的模式细致入微地描述智利的社会生活，客观地塑造十九世纪智利各阶层不同的人物形象，在首都圣地亚哥的社会生活中可以窥见他们活动的身影。

布莱斯特·加纳一生创作了十四部作品，他写完第十部小说后封笔三十年，之后又重新创作，完成了他后期的四部作品。他的前期小说中较为著名的有：《爱的数学》和《马丁·里瓦斯》。前者是布莱斯特·加纳现实主义风格的成熟，后者是这种风格的完善。但是，真正代表布莱斯特·加纳现实主义风格的小说是《在光复时期》，这部小说是在他沉默了三十年后创作的第一部小说。小说描述了1814年至1817年的一段真实历史，因此这部小说也可称为历史小说。小说从西班牙殖民者的卷土重来和智利人民在查卡布科战役的胜利这两个层面展开，揭露了西班牙对这个国家的残酷统治，刻画了智利社会各阶层人士对民族独立所采取的态度。小说忠实地再现了智利的过去，仿佛是一部历史文献。巴罗斯·阿拉马的《智利通史》中的某些片断就取材于这部小说。《在光复时期》是一部巨型的民族史诗，写出了智利人民的英勇和悲壮，为独立而视死如归的大无畏精神，展示了智利人民的伟大灵魂。“《在光复时期》的真正主人公是智利，是为独立而斗争的灵魂。如果在我们某些作品中存在能够配得上民族史诗称号的就是《在光复时期》。”①

如果说《在光复时期》真实地反映了智利的一段历史，他的另一部小说《移民者》则是对侨居巴黎的智利移民的纪实。《在光

①引自安赫尔·弗洛雷斯《拉美小说、历史和文集》。

复时期》描写了智利人民的勇往直前，《移民者》则暴露了智利人的堕落。布莱斯特·加纳用现实主义的笔触，把他在法国长期生活的感受诉诸笔端，无情地批判了那些妄想挤进巴黎资产阶级社会的智利人。智利人的英勇与智利人的堕落、民族的伟大与民族的丑陋从布莱斯特·加纳的笔下自然酣畅地流泻出来，这就是布莱斯特·加纳的现实主义。

布莱斯特·加纳的同胞比森特·佩雷斯·罗塞莱斯创作的纪实小说《过去的回忆》既有作者对生活的记述，又有小说型的虚构。作者在各地的旅行、在美国加利福尼亚的冒险、他的庄园和矿山、德国在智利的移民、走私等现实生活中的方方面面尽在其中。这部作品是一幅色彩斑斓的画卷，时间跨度为七十年，包容了当时的各种历史事件。《过去的回忆》叙述的是过去，但没有丝毫的怀旧成分。书中没有浪漫的趣闻，更多的是对社会的讽刺。这部小说显然更接近现实生活。

十九世纪中叶，除了浪漫主义外，在拉美文坛上还有风俗主义，它的代表人物是哥伦比亚的托马斯·卡拉斯基亚。风俗主义注重地方色彩，强调风土人情，这与现实主义有某些相通的地方，但风俗主义描绘现实的表面，现实主义反映现实的本质。由于风俗主义的题材过于狭窄，不能表现重大的社会现象，终于在十九世纪末的现实主义浪潮中被淹没了，从此销声匿迹。当时，有些风俗主义作家已转向现实主义，但他们作品中的风俗主义倾向也是明显的。就以布莱斯特·加纳早期小说《马丁·里瓦斯》为例，小说通过寄人篱下的马丁·里瓦斯周围所发生的一切，从不同的视角描述了智利首都圣地亚哥的社会生活：党派之争、1851年的武装起义、法国文化对智利上层社会的影响。小说中不少篇幅描写了私人的宴请、民间的节庆、政治性聚会、宗教礼

仪等大量的生活内容。

十九世纪末，浪漫主义走向衰落，现实主义异军崛起。在浪漫主义向现实主义转轨之机，涌现了大批的历史小说：哥伦比亚欧斯塔其奥·帕拉西奥斯的《阿尔费雷斯·雷亚尔》、玻利维亚纳塔纳埃尔·阿吉雷的《科昌拜玫瑰的胡安》、乌拉圭爱德华多·阿塞韦多·迪亚斯的《伊斯梅尔》、阿根廷胡安·马利亚·古铁雷斯的《帕特里西奥队长》、墨西哥胡安·谢拉·奥雷里的《海盗》、危地马拉何塞·米利亚的《来访者》、波多黎各阿历抗德罗·德·德皮亚·里韦拉的《酋长的手掌》。就连布莱斯特·加纳也以历史小说《在光复时期》而著称于世。这种现象的出现可以土著主义的形成来诠释，因为土著主义小说亦即历史小说，与十九世纪末的其他历史小说有着同样的渊源，相似的创作手段。土著主义小说缅怀古人，为古人歌功颂德，其目的是弘扬印第安人的传统，同时揭露西班牙殖民者的野蛮。这也是十九世纪末历史小说繁荣的原因，所不同的是历史小说再现当时的社会环境，渲染历史的氛围。无论是土著主义小说还是世纪末的历史小说都有相似的通病：脱离当时作者所处的社会实际。历史小说的弊端说明了现实主义早期作品还未成熟，因此"从严格的文学观点来说，这些十九世纪西班牙美洲小说往往很少有价值，除了作为现代地区性小说的前驱之外。"① 世纪末的历史小说虽然缺乏文学上的价值，但它毕竟再现了拉美人民斗争的历史。历史也是一种真实，只不过是发生在过去的真实，历史小说触摸了时代跳动的脉搏，具有历史的价值。"在处理这种题材的时候，现实主义成为宝贵的记录，可以从中研究西班牙美洲大陆的生活。"②

拉美现实主义的成熟始于二十世纪初，秘鲁女作家克洛林

①② 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学简史》。

达·马托·德图尔内尔是站在二十世纪现实主义大门口的第一人，她的小说《没有窝的鸟》标志着拉美现实主义进入了一个新的阶段。女作家用浪漫主义的笔触叙述了互不相识的兄妹间的恋情而酿成的悲剧，首先把秘鲁现实生活引入到文学中来，突破了早期现实主义脱离社会、脱离现实的模式。克洛林达认为，"小说必须像照相似地拍摄民族的缺点和美德"[①]，无情地剖析印第安人存在的问题；她还指出印第安人的缺点和陋习全是由白人统治者一手造成的，谴责白人对印第安人的不公和凌辱，要求给予印第安人在国家生活中应有的地位，这与土著主义小说已有天壤之别了。

《没有窝的鸟》之后，各种风格迥异的现实主义文学派别接踵而至，克里奥约主义、印第安主义、地域主义、墨西哥革命小说在文学的大潮中脱颖而出，为二十世纪的拉美文学增色添彩。这些文学流派从不同的视角反映了拉美现实的某一个侧面，犹如一面镜子真实地映现了生活的本来面目，现实中的方方面面淋漓尽致地、不带任何掩饰地再现出来。这些文学流派表达的一个共同主题是：人的价值。克里奥约主义中的在拉美大陆出生的欧洲后裔和加勒比地区的黑人、印第安主义中的印第安人、墨西哥革命小说中的农民、地域主义中的割胶工、庄园的雇工、草原的牧民在他们的小说中占有重要的地位。以人为中心是拉美现实主义小说的核心，现实生活中的各种事件无不以人的命运展开，仿佛画廊中展览的一幅幅人物画像。拉美十九世纪末现实主义作品中浪漫主义的色彩、风俗主义的情趣已不复存在，现实的严酷、生活的冷峻、命运的多舛逼得人走投无路，人世间一出出的悲剧便由此而生。

① 引自《没有窝的鸟》的序言。

克里奥约不仅是一个群体的称谓，也是民族的一种符号。他们的祖先原是西班牙人，只因他们在美洲大陆出生后被西班牙剪去了脐带，变成了美洲大陆的二等公民。他们处处受到来自西班牙本土的西班牙人的挤压，引发了十九世纪拉美各国的独立战争。“不管是美国的独立还是拉丁美洲国家的独立，都是因为宗主国破坏了当地人的权利和经济愿望。”①

政治、经济上的不平等是克里奥约与西班牙对立、对抗的主要因素，但民族感情的发展进一步促使克里奥约与西班牙的决裂。克里奥约从哥伦布发现新大陆到拉美第一个国家的独立历经三百多年，形成了与西班牙不同的、他们自己的文化，这种克里奥约文化不再受制于西班牙，竭力要摆脱西班牙的影响。盛行于十九世纪末二十世纪初的克里奥约主义正代表了克里奥约的独立倾向。

克里奥约主义的主要特征是强化本土意识，排斥外来文化，尤其是西班牙文化，与当时追求异国情调、崇尚法国文化的现代主义南辕北辙。因此，克里奥约主义作家叙写本土的人、发生在本土的事、本土的自然风物，正如委内瑞拉何塞·拉斐尔·波卡特拉所言，“我的人物思考方式是委内瑞拉的，讲的语言是委内瑞拉的,他们的行为也是委内瑞拉的。”② 乌拉圭作家奥拉西奥·基罗加是克里奥约主义的杰出代表，他一生中大部分时间是在大森林里度过的，以种植马黛茶，或棉花为生。他的作品描写的是他周围的事物：原始的森林、活动于森林中的动物、人与动物间的亲密关系，具有浓郁的民族色彩。

克里奥约主义不仅仅强化克里奥约的本土意识，而且也是

①引自委内瑞拉德梅特里奥·博埃斯内尔《拉丁美洲国际关系简史》。

② 引自何塞·拉斐尔·波卡特拉《女子政治和贝韦理论》的序言。

对现实的批判。委内瑞拉罗梅罗格拉西亚的《牡丹》和路易斯·曼努埃尔·乌瓦内哈的《在这个国家》,从不同的角度对独裁统治进行了批判。军事独裁历来是拉美作家抨击的对象，它们逆历史潮流而动，严重地阻碍了社会的发展，拉美今日的落后是长期独裁统治的结果。《牡丹》直言不讳地揭露了独裁政权逮捕进步青年，为社会改革制造障碍。小说巧妙地把杀害纯洁少女、作恶多端的凶手与独裁者等同起来，他们杀人放火后投奔独裁政权，为独裁者效劳。小说《在这个国家》对人物作了戏剧性处理,原来的奴隶通过战争成了将军，庄园主在战争中却成了阶下囚。这种地位的置换、颠倒，形成了强烈的反差，产生一种嘲讽的效果。个人的地位和命运，通过不同手段发生变化并不罕见，但一个民族命运的根本改变则要经过长期艰苦卓绝的斗争，不会因某种偶然因素而能一举成功。印第安人经过几个世纪的斗争，付出了血的代价，也未能改变他们的命运，获得应有的权利。印第安主义真实地展示了印第安人不幸的遭际和悲惨的命运。

无论是在西班牙殖民统治还是独立后的独裁统治，印第安人的社会地位始终未有任何改变，他们一直被视为拉美社会中最底层的群落。自从西班牙人占领了新大陆后，印第安人失去了以往的平静，他们从新大陆的主人地位，沦落为被奴役的民族。他们赖以生存的土地丧失了，被驱逐出了世代居住的家园，流落到边远山区，或穷乡僻壤，与世隔绝，过着贫困落后的封闭生活。印第安主义直面印第安人的现实，无情地揭露统治者对他们的迫害。厄瓜多尔豪尔赫·伊卡萨的小说《瓦西蓬戈》叙述了庄园主把土地租给外国公司建筑公路，印第安人不得不放弃他们耕种的土地；玻利维亚阿尔西德斯·阿格达斯的《青铜的种族》也描述了庄园主对印第安人土地的掠夺；秘鲁西罗·阿莱格里亚的

《广漠的世界》中庄园主施展各种伎俩逼迫印第安人离开属于他们的土地，流落他乡。印第安主义如实地反映了印第安人的不幸遭遇,同时也抒发了他们的愤怒。《瓦西蓬戈》中的印第安人被迫起来反抗庄园主和外国开发者；《青铜的种族》中的印第安人杀死了庄园主,焚烧了他的庄园；《广漠的世界》中的印第安人展开了对庄园主的斗争，最后爆发了轰轰烈烈的武装起义。印第安人的痛苦和不幸、他们与命运的抗争都淋漓尽致地表现了出来，这正如阿达·科梅塔·德曼索尼在评论《没有窝的鸟》所言"逼真地刻画了印第安人和那时还未进入到文学的现实，或曾被歪曲了的、美化了的现实。"十九世纪的土著主义虽然通过追忆过去,缅怀古人，从而揭露西班牙殖民者的凶残，赞颂他们祖先的光辉业绩，但这与时下的印第安人面临的现实相距太远，甚至有把印第安人理想化的倾向。

在印第安主义作家中，由于对印第安人问题理解上的差异，他们塑造的人物也是千差万别的。克洛林达·马托·德图尔内尔的印第安人是卑微、屈从的 洛佩斯·阿尔瓦哈尔的印第安人是侵略成性的，他们像动物那样作出反应；本图拉·加西亚·加尔德龙的印第安人则是现代主义自然风物的一部分；西罗·阿莱格里亚的印第安人是诚实、勤劳的,他们被迫铤而走险,与白人抗争 何塞·玛丽亚·阿格达斯较为完整地刻画了印第安人，这要归功于他得天独厚的条件：他长期生活在印第安人之中，血管里流着印第安人的血。他了解印第安人，正确理解他们所面临的现实。因此，他的小说能从整体来把握印第安人的现实。“印第安小说不仅阐述它的问题，而且从形式、总的结构和意义更深刻地说明它的实质。”① 他的小说《深沉的河流》,从心理层面上

①引自安东尼奥·卡内霍·波拉尔《印第安主义小说》。

来剖析印第安人，向人们揭示印第安人有痛苦，也有欢乐；有希望，也有绝望；有爱，也有恨；有同情，也有嫉妒。他们具有人类通常的感情。阿格达斯不无感叹地说：“印第安人的柔情与爱情是无限的。他们之间有着爱情，与大自然、高山、河流和飞禽有爱情。他们对一些人的恨是下意识的，仿佛有一至高无上的神让他们忍耐。”①

如果说克里奥约主义代表了民族的一种符号，地域主义便是对这种符合的诠释。克里奥约主义追求民族的自立，以民族的、本土的事物为创作题材，地域主义具体而微地开掘和发展了这种文学主张。拉美文学中的三部经典作品：哥伦比亚作家里维拉的《漩涡》、委内瑞拉加列戈斯的《堂娜芭芭拉》、阿根廷吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松布拉》均出于地域主义作家之手。《漩涡》的原始林莽、《堂娜芭芭拉》一望无际的平原、《堂塞贡多·松布拉》广袤的草原使拉美的民族色彩艳丽纷呈，更具特色。地域主义所描述的大自然培育了一代代的拉美人，形成了拉美人犹如热带风暴奔放、热情的民族风格。

地域主义又不同于克里奥约主义，它通过恶劣的地理环境，如阴森可怖的原始森林、危机四伏的平原、险象环生的草原表现了文明与野蛮的主题。大自然是野蛮的，它既是力量的象征，又是吞噬生灵的猛兽。《漩涡》中的男女主人公在亚马逊森林中永远消失了；《堂塞贡多·松布拉》中的松布拉永远在草原上艰难地跋涉。人是野蛮的，《漩涡》中杀人不眨眼的工头、拐骗女人的人口贩子；《堂娜芭芭拉》中置人于死地的堂娜芭芭拉。人的野蛮更甚于大自然的野蛮。大自然的野蛮非人所为。人的野蛮则是社会使然。堂娜芭芭拉原是天真无邪的姑娘，社会把她变成一

① 引自何塞·玛丽亚·阿格达斯《与秘鲁作家第一次会面时的谈话》。

个野蛮人。《堂塞贡多·松布拉》中的高乔牧民、《堂娜芭芭拉》中的农民、《漩涡》中的割胶工，他们生活的贫困化乃是社会的野蛮所致。

地域主义者也视农村为野蛮，因此小说的题材都是城市以外的广大农村地区。在他们看来城市是文明的象征，体现城市文明的是社会秩序和法律，这就发生了《堂娜芭芭拉》中用文明的法律来战胜堂娜芭芭拉的野蛮。《漩涡》中主人公高瓦要逃脱森林中的工头、老板灭绝人性的野蛮统治，渴望回归文明的城市《堂塞贡多·松布拉》中的卡塞雷斯结束流浪生涯，过上了庄园主的文明生活。其实，在农村存在着野蛮，在城市中也有野蛮的存在。在高度发达的工业社会，人性受到压抑，物质文明带来的精神空虚，何尝不是一种社会的野蛮，只是它们的表现形式不同罢了。在拉美国家中，城市的贫民窟、失业、文盲，不也是一种野蛮吗？因此，不能简单地把农村和城市作为野蛮和文明的分野。然而，地域主义小说淋漓尽致地暴露了农村的野蛮，反映了农村生活的艰辛。

地域主义小说不仅描写了自然景物，使小说更具拉美的情调、拉美的色彩，同时也展示了在这种生态环境中人的活动。《堂娜芭芭拉》描绘了围赶畜群，捕猎鳄鱼，揭示了农民生活的辛劳。《漩涡》描绘了采胶工在林莽中的悲惨处境。《堂塞贡多·松布拉》描绘了高乔牧民冒险驯服烈马，从事难以想象的繁重劳动，他们只有去拚，去搏才得以生存下来。严酷的自然环境烘托了人的生存条件的艰难。人在社会环境中生存比在自然环境中求生更难。地域主义小说塑造的人物形象逼真可信，《堂娜芭芭拉》中野蛮的堂娜芭芭拉、《漩涡》中对现实愤慨而又无奈的高瓦、《堂塞贡多·松布拉》中孤独、寡言、冷漠的松布拉，这些人物的言行和生

活经历反映了拉美农村的真实面貌。这三部小说不愧为拉美现实主义的佳作。

这三部小说用传统的手法刻画了拉美社会的一个侧面——农村生活，但也暴露了这些小说存在的缺陷，这是由于作者本人的社会地位、他们对现实的认识所决定的。《堂塞贡多·松布拉》对高乔牧民生活过于美化，似乎他们身处世外桃源中。其实，高乔牧民并不是潘帕斯草原的主人，他们一无所有，过着漂泊流浪的生活。《漩涡》的主人公高瓦在如何摧毁这座绿色地狱上抱有不切实际的幻想，企求政府出面干涉，然而当地的总督就是做橡胶生意的老板。《堂娜芭芭拉》中贪婪、专横、草菅人命的庄园主堂娜芭芭拉突然出走，象征文明战胜了野蛮，这样的结局显得苍白无力，有悖情理。虽然这三部小说有程度不同的缺陷，但它们反映的现实是真实的，是二十世纪初拉美现实的见证。

二十世纪初，现实主义的文学品种中还有不容忽视的墨西哥革命小说，虽然这类小说局限于一隅，但它的影响已超越国界，作为独立的文学流派已被文学史家所认同。墨西哥革命肇始于1910年，于1917年结束，但墨西哥革命小说存在的时间比革命本身更为长远。阿古斯丁·亚涅斯的代表作《在洪水边缘》在1947年的发表，宣告墨西哥革命小说的终结。但在现代作家中仍有以墨西哥革命为创作题材的，如卡洛斯·富恩特斯于1962年创作的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》，这部小说在墨西哥、乃至拉美文坛具有深远的影响。五十年代，胡安·鲁尔福的《佩得罗·巴拉莫》的问世，预示着继墨西哥革命小说之后新的文学的到来，一种新的文学流派的诞生。

墨西哥革命小说的作者大多投身于这场革命，他们创作的小说有的是本人经历的记录，即实证小说，有的是从他们实际生

活中提炼的素材，其中有自传的成分。马里亚诺·阿苏埃拉于1911年创作的小说《马德罗分子安德列斯·佩雷斯》开墨西哥革命小说的先河。阿苏埃拉本人曾在农民起义队伍中任随军医生，革命失败后侨居美国。另一位著名作家马丁·路易斯·古斯曼曾是比利亚领导北方起义的一员，他写的《鹰与蛇》是1913年至1915年间的回忆，记录了一个青年人走出大学教室加入到革命队伍的经历。他的另一部小说《考迪略的阴影》可称为《在底层的人们》的姐妹篇。拉斐尔·富恩特斯·穆内奥斯曾是一名记者，十六岁便与北方起义领袖比利亚相识，创作了《潘乔·比利亚的回忆》。何塞·鲁文·罗梅罗曾参加革命，后出任外交使节，他的小说《比托·佩雷斯无用的一生》用揶揄的笔调对资产阶级的虚伪作了莫大的讽刺。

墨西哥革命小说的作者大多是墨西哥革命的参与者，但他们又是悲观主义者。他们对革命的前途感到渺茫，革命后的状况又使他们感到不满。因此，他们的小说在反映墨西哥革命这一历史事实的同时，充满了绝望的悲观情绪。《在底层的人们》的结尾，作者是这样描述主人公德梅特里奥的："德梅特里奥仍然端着枪瞄准着，一双眼睛盯着前方，永远地盯着前方……"他像《等待戈多》里的戈多那样永远地期待着："看这块石子，它停不住……"德梅特里奥的等待没有任何结果，但又不得不继续等待下去，流露出一种无可奈何的悲观主义心态。

《在底层的人们》描述了芸芸众生的揭竿而起，在革命的烽火中拚搏厮杀；《考迪略的阴影》剖析了革命上层统治者的灵魂，代表中产阶级利益的卡列斯痛恨大庄园主，他当上总统后却放慢了土改的进程，也拥有了自己的庄园，还有工厂和保险公司的股票。革命后受益的是各个大大小小的军阀，他们与石油财团均

有关系。“底层的人们”的生活依然如故，看不到希望，看不到未来，整部小说的基调是悲观主义的；何塞·雷武埃尔塔斯的《人类的丧服》概括了墨西哥十年革命的历程，这场革命犹如死亡游戏，小说的人物在死亡的舞蹈里一个一个地、慢慢地死去，他们被幽灵和兀鹰吞噬了。悲观主义在小说中是不言而喻的。五十年代，胡安·鲁尔福的《佩得罗·巴拉莫》再现了《人类的丧服》中的死亡在墨西哥留下的阴影。何塞·鲁文·罗梅罗的《比托·佩雷斯无用的一生》，通过流浪者比托·佩雷斯之口喊出了“自由、平等、博爱！多么可笑的虚伪！自由被那些下命令的人所扼杀；平等被金钱所毁灭；博爱惨死在我们无情的个人主义者手里”。他的呐喊是愤怒的，他的情绪是悲观的。

墨西哥革命小说在创作技巧上也颇有特色，以《在底层的人们》为例，虽然这部小说的叙事方式是传统的写实手法，但没有十九世纪末现实主义缓慢的节奏，也没有现代主义繁琐的心理描写。小说的情节围绕着主人公德梅特里奥展开，他从故乡起事，南征北战，最后又回到故乡，仿佛是一个转了两年的圆圈。虽然他身价倍增，从一个普通农民一跃为率领千军万马的将军，但他不知为何而战，充其量只是别人棋盘里的一名小卒而已。两年后他被敌人追赶到家乡，依然是不知革命为何物的农民。相反，一个投机革命的知识分子路易斯·塞万提斯在革命的紧急关头，携带细软，逃之夭夭。他的品行为人所不耻，但他的头脑却要比德梅特里奥精明得多，这更突出德梅特里奥农民朴实的品质，给人以几分喜爱。小说《在洪水边缘》使用了美国多斯·帕索斯的某些艺术技巧，被誉为二十世纪墨西哥“小说中的小说”。

拉美现实主义发展到四十年代发生了新的变化，拉美作家已不满足于文学仅仅是对现实逼真的描写，他们要对现实作更

深层次的开掘，魔幻现实主义的出现正是拉美作家对现实探索的结果。危地马拉的阿斯图里亚斯、古巴的卡彭铁尔和委内瑞拉的彼特里被公认为魔幻现实主义的先驱，他们运用超现实主义"神奇"理论观照拉美的现实。卡彭铁尔认为："拉丁美洲的生活，从根本上讲，就是不连贯，异乎寻常的怪诞。"拉美作家无须人为地去制造神奇，现实生活本身就充满了荒诞的内容，这为魔幻现实主义作家的创作提供了取之不尽的素材。阿斯图里亚斯的《总统先生》、《玉米人》、卡彭铁尔的《这个世界的王国》是魔幻现实主义的传世之作。六十年代哥伦比亚的加西亚·马尔克斯把魔幻现实主义推向了高峰，他的力作《百年孤独》获得了诺贝尔文学奖。当今的智利女作家伊莎贝尔·阿连德和哥伦比亚阿尔瓦雷斯·加尔德亚萨瓦尔继承了魔幻现实主义的传统，写出了脍炙人口的作品。在当代的拉美文学中，与魔幻现实主义并驾齐驱的还有其他流派，其中较为著名的文学流派有秘鲁巴尔加斯·略萨的结构现实主义和阿根廷埃内斯托·萨瓦多的心理现实主义。这些文学流派进一步推动了文学的发展，并为拉美文学跻身于世界文学之林作出了贡献。

拉美文学的现实主义道路（二）

拉丁美洲的文学‘ 爆炸 ’始于六十年代,而它的‘ 导火线 ’可以追溯到十九世纪末。拉美文学之所以有今日的繁荣，是经过几代人执著追求、不懈努力的结果。

纵观十九世纪末至本世纪八十年代的拉美文学，不难发现，无论老一辈的作家还是新的作家群体，他们大都以现实主义作为自己的创作道路，现实主义几乎贯穿了现当代的拉美文学。因此，拉美文学的繁荣，实质上也是现实主义在拉美创造性的发展，尽管当今拉美的现实主义已经不同于巴尔扎克、托尔斯泰的欧洲现实主义，也不同于它们自己早期的现实主义。

今天，现实主义与现代主义作为两种不同的文学流派，在长期的较量中形成了一种对峙共存的局面。从审美的角度来看，现实主义偏重对现实的客观反映，现代主义侧重主观“ 精神的表现 ”。虽然现代主义的某些表现形式如神话、怪诞等早已有之,但把这种创作手段用以深入剖析人的灵魂、内心世界，表现人的心理状态、意识流动，现代主义开了先河。现代主义突破了传统写实小说的形象模式和叙述模式，使传统写实小说发生了重大变异。这种变异既是新的历史条件使然，也是人类审美意识变迁的结果。当今拉美的现实主义借鉴和汲取了现代主义的某些艺术经验，因而表现形式更加丰富、多样化。就以加西亚 ·马尔克

斯的《百年孤独》、胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》和卡洛斯·富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》为例,这三部小说从拉美现实出发，真实地描写了现实，同时又都大量运用了现代主义的创作手法:《百年孤独》中的荒诞、夸张、神话《佩德罗·巴拉莫》中的时间交错、时序颠倒、空间急遽的变动;《阿尔特米奥·克鲁斯之死》中的内心独白、意识流。这些小说成功地借鉴了现代主义的创作手段，丰富了对现实的表现形式。

目前拉美文坛上盛行魔幻现实主义、结构现实主义、心理现实主义，还有流行于某些地区的深邃现实主义和个人主张的诗意现实主义。这些从现实主义派生出来的文学流派，都是在特定时间与空间里产生的文学思潮，代表了某种创作倾向。除了魔幻现实主义是从现实的土壤中自发萌生之外，其余的文学流派大都是由作家的创作风格形成的。魔幻现实主义是以印第安人现实生活为内容的现实主义。这一流派的小说充满着荒诞、怪异的神奇色彩，但这种神奇是真实的，是印第安人的信仰所认同的。加西亚·马尔克斯曾经说过“:在我的小说里,没有任何一件事不是建立在现实的基础上的。”所以，他不承认自己是魔幻现实主义作家，而是现实主义作家。如果说魔幻现实主义以生活的真实作为这一流派存在的依据，而结构现实主义则更多地从形式或创作技巧去把握现实。该流派的代表作家巴尔加斯·略萨曾说过：“现代小说总是试图通过单一渠道观察世界，总是从单一层面去反映现实。与此相反，我则主张写‘总体小说’,即努力把现实生活的各个层面，各种表现形式容纳于作品中。当然，包罗万象是绝不可能的，但是反映的层面越多，现实生活的视野越开阔,小说也就会更加完美。”因此,他的小说从多种视角、各种层面、不同观点来描写现实生活中发生的事件，具有立体感，透视

力。他的近作《继母的赞扬》以六幅彩色画页为题，虚构了六个有趣的故事，每个故事独立成章，彼此间没有联系，但又是对情节主线的补充，或渲染气氛，或影射人物的思想活动、意识流向。巴尔加斯·略萨的小说就是这样对叙事结构进行精心编排的；心理现实主义注重从某个人的微观世界进行研究，在某些表现手法上与现代主义相似，但是"他们的意图不是逃避现实，他们往往在现实主义背景中表明他们的人物研究。"①甚至以"文学只不过是游戏"的世界著名作家博尔赫斯，在他的作品里也有描写布宜诺斯艾利斯下层社会的现实主义倾向。拉美现实主义的各个流派，无疑从内容到形式开拓了现实主义，丰富了现实主义的创作手段。

任何一种文学流派既是一种美学思潮、一种创作道路，也是一种具体的创作原则或创作方法。一种文学流派的产生，有它存在的必要性；一种文学流派的消亡，也有其被其它流派取代的理由。拉美的现实主义是与拉美政治和社会的演变并驾齐驱的。西班牙在拉美统治了三个世纪，它的影响波及拉美社会生活的各个角落，思维方式、道德标准、社会结构都以宗主国西班牙为蓝本，文学艺术也毫不例外地纳入了西班牙的轨道。十九世纪初，拉美各国纷纷独立，随后建立的却是独裁政权。文学的解放远落后于政治的独立，拉美文学依然受制于西班牙文学，严重阻碍了它的发展。浪漫主义作为一种外来的形式，适合了拉美人民斗争的需要，突破了西班牙文学的规范，自由地抒发人民的崇高理想反对独裁的激情，如小说《屠场》、《法昆多》、《阿玛莉亚》。但这个时期的拉美文学脱离了西班牙文学的窠臼，又落入了法国的文学模式，"作家们使用美洲的主题，描写地区的风景，可是雨

① 引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学史》。

果、拜伦、司各特和塔斯普龙塞达的影响在他们的作品中过于明显'①。被誉为拉美浪漫主义杰作的《马丽亚》便是其中的一例。浪漫主义后期，一部分作家抛弃了浪漫的热情，投身到民众中去,贴近现实,直面人生,创作了一批具有拉美特色的、不同题材的小说：描写城市贫民生活的城市小说(《城市贫民》、《师范学校女教师》、《圣女》)，描述林莽、草原野蛮与文明的地域主义小说(《漩涡》、《堂娜芭芭拉》)，再现印第安人生活的印第安主义小说(《瓦西蓬戈》、《广漠的世界》、《青铜的种族》),和叙述1910年墨西哥资产阶级民主革命的革命小说(《在底层的人们》)。这些小说不再带有浪漫主义色彩，已属于现实主义的范畴，虽然有些小说受到自然主义的影响。以尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥为代表的另一部分作家,逃避现实,躲在'象牙之塔'里吟唱他们对美洲、对大自然的感情，这就是浪漫主义后期掀起的现代主义运动。现代主义渗透了美洲主义意识，是独立于西班牙、法国的一种新的文学风格。它在表达形式上虽然残留着外来影响的痕迹，但它毕竟找到了一条表现自己的路，为拉美文学的发展奠定了基础。

值得一提的是古巴反对独裁者巴蒂斯塔的胜利，推动了拉美各国反对独裁、反对暴君的斗争。一大批反独裁的小说在大陆上出现 古巴作家卡彭铁尔的《方法的根源》(1974)、巴拉圭作家罗亚·巴斯托斯的《我,至高无上者》(1974)、哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的《家长的没落》(1975)、委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里的《死者的职业》(1976)。其实,拉美反独裁小说早在浪漫主义初期就已问世，四十年代危地马拉作家阿斯图里亚斯因创作《总统先生》获得诺贝尔文学奖，把反独裁小说推到一个新的

①引自托雷斯·里奥塞科《拉丁美洲文学史》。

阶段,但如此集中地大量出现,则是古巴革命之后。这之后,到本世纪的六七十年代，拉美文学摆脱了西班牙文学和法国文学的羁绊，走上了民族化的道路，他们不再用拜伦的腔调歌唱美洲大自然的景色，也不再在他们的小说中留下欧美作家的影子了。他们以自己的思维方式去观察世界，认识世界。他们凭着各自不同的准则，对拉美现实不同的理解，使现实主义摆脱单一的模式，走向形式的多样化，使现实主义在拉美的土地上获得新的生命。

文学的本质在于创造。现实主义在拉美得到如此深入的发展，并使拉美文学跻身于世界文学之林，这也是拉美作家进行卓有成效的创造的结果。

魔幻现实主义与超现实主义有某些相似之处，但又不同于超现实主义，它是对超现实主义的再创造。魔幻现实主义和超现实主义都追求荒诞、怪异的效果，超现实主义用梦幻、潜意识来人为地制造这种效果，而魔幻现实主义则通过描写印第安人“亦梦亦觉”的现实生活来获取艺术上的神奇。结构现实主义大师巴尔加斯·略萨借鉴了毕加索的‘立方主义’的绘画方法,创造了总体小说,使小说有一种立体感,他的小说《绿房子》是结构现实主义的代表作。拉美作家的创造性来自他们对欧美文学大师写作技巧的潜心研究，并运用到自己的创作实践中去。现代的拉美作家对欧美文学更是了如指掌，深谙欧美文学的真谛。墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯对多斯·帕索斯、福克纳和D.·H·劳伦斯的作品有独到的见解，加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨也无不如此；拉美作家的创造性还来自他们不拘泥于既定的条条框框,因循守旧,抱残守缺,而是审视一切前人成功的经验,敢于向前人挑战，追求新的意境。美国作家福克纳是众多拉美作家敬仰的大师，他们钦羡他的文学才华，但并不盲目崇拜。加西

亚·马尔克斯在《番石榴飘香》① 中说道“:可能会在我的早期作品中看出我是受了他的影响。……因为在我的创作初期，由于需要而借鉴了他的东西。”“我的问题不在于模仿福克纳,而是摧毁福克纳。”巴尔加斯·略萨把福克纳的作品看作是“小说技巧大全”，仅此而已。墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯称拉美作家是敢于走出去周游世界的“浪子”，“只有‘浪子’才谈得上回头”。如果说拉美作家曾经仿效过欧美文学大师的作品，那么，如今他们已是阅历丰富、通晓古今文学的“浪子”,回过头来用批判的目光来看待他们昔日崇拜的文学巨匠们了。

拉美作家选择现实主义作为自己创作的道路又是他们的社会责任感和历史使命感所使然。拉美文化具有强烈的西方色彩，这是由于西班牙长期的殖民统治、欧洲大量移民的结果。所以，拉美文学一直受欧洲文学左右。二十世纪初，西方现代主义思潮虽然冲击着拉美文学,但大部分作家并不热衷于现代主义,他们认为文学应面对现实,揭示生活的真实,而现实主义的创作方法更适合他们的需要，更能表达他们的愿望。加西亚·马尔克斯曾说“:优秀的小说应该是现实的艺术再现,”他还说“:我的职责不仅仅反映我国的政治和社会现实，而且要反映本大陆乃至全世界的现实。”巴尔加斯·略萨把文学当作匕首、投枪,用以揭露和批判社会现实的武器。他公开声明“:小说家应当像兀鹫啄食肉一样抓住生活中的丑恶现象予以揭露和抨击，以便加速旧世界的崩溃。”拉美的现实也不允许作家去粉饰或回避现实,一种忧患意识使作家责无旁贷地肩负起对社会的责任，投入到火热的社会生活中去。《百年孤独》、《酒吧长谈》、《阿尔特米奥·克鲁斯之死》、《污秽的夜鸟》、《绿房子》等都对现实予以淋漓尽致的

①　《番石榴飘香》为加西亚·马尔克斯的谈话录,林一安译，三联书店出版。

揭露，不论从艺术功力还是从思想内容来衡量，都称得上传世佳作。有人说过,二十世纪出了一本《百年孤独》,文学就不愧对这个世纪了。拉美老一辈作家是这样，新一代的作家也是如此，他们承袭了现实主义的创作道路，写出了不少优秀的作品，如智利女作家伊莎贝尔；阿连德的《幽灵之家》、尼加拉瓜作家拉米雷斯的《神灵的惩罚》、阿根廷作家普伊格的《蜘蛛女之吻》。我们相信本世纪九十年代以至本世纪末，现实主义仍将是拉美作家主要的创作道路。

拉美文学的现实主义道路（三）

现实，历来是作家探索的命题，在拉美现当代文学上便有现代主义、现实主义、创造主义、魔幻现实主义等各种文学流派，无论何种主义都要对现实作出自己的解释。哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯对现实是这样看的：“一种绝对自由的小说，不仅要有政治和社会的内容，而且要深入到现实中去，最好能把现实翻转过来，展示现实的另一面是什么样子。”① 加西亚·马尔克斯的这种看法道出了拉美新小说的真谛。新小说与传统小说的根本区别就在于：传统小说让人们看到现实的正面，“我们周围的世界”新小说则“把现实翻转过来，展示现实的另一面”，“想象的世界”。对现实反面的理解也是仁者见仁，智者见智。博尔赫斯认为现实的反面是神秘的、模糊的、虚幻的。在《另几次调查》一文中，他把现实的反面称之为“我们不知道世界为何物”。古巴作家卡彭铁尔把他所发现的“神奇现实”看作是“到达事物(现实的反面）的深处和本质的手段”②。博尔赫斯通过个人的想象、杜撰，毕其一生探索现实的另一层面，他的作品对拉美作家曾发生过重大的影响。

新小说虽然与传统小说有着很大的区别，但并非与传统小说决裂，从某种意义上来说甚至是传统小说的延伸和发展。秘鲁作家巴尔加斯·略萨、阿根廷作家达比德·比尼亚斯、委内瑞拉

作家拉萨尔巴多尔·加尔门迪亚、智利作家豪尔赫·埃德沃尔斯等新小说家，他们的作品都是在传统的思想上构思的。巴尔加斯·略萨在创作时颇有体会地认识到“现实是混乱的，没有任何次序。相反，现实进入小说里，它便有序了。”③墨西哥萨尔巴多尔·埃利松多在评论自己的小说《地下秘密墓室》时说道：“这本书如同一面镜子，它的本质是与世界相似的，”“只是描写生活中的男人和女人。”混乱的现实、现实中的男人和女人是拉美新小说家创作的基础，离开了现实生活，他们的创作便失去了根，成了空中楼阁，更谈不上对现实另一层面的探索了。正如路易斯·格雷戈里奇对新小说家创作所作的概括：“许多西班牙语青年作家，在这种和那种标签下，继续忠于现实主义路线，尽管他们运用了无意识，和与世界紧密相连的类似形象。这多次使读者感到惊讶。”④就连当时颇有名望的博尔赫斯，也从想象、杜撰的王国回到现实的大地上来，才使《阿莱普》的博尔赫斯世界得到拯救。

文学是对时代的描绘、对人生的思考，它不是虚伪的田园诗，也不是感官的刺激，感情的宣泄，它向人们展示社会的千姿百态，现实中的真假善恶。文学发展到今天，似乎题材穷尽，从初民的神话又回归到原始的神话，画了一个圆圈。然而，二十世纪的文学并未钻进神话的大回环里，神话母题也不是当今文学创作的主要课题，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》涉及的神话意识是印第安人对自身、对世界的感知和认识，是印第安人的思维方式，作家如实地反映了拉美人的真实。继《百年孤独》之

①引自费南迪斯·布拉索《加夫列尔·加西亚·马尔克斯的孤独》。
②见卡彭铁尔《探索与差异》。
③引自贝尔松·奥索里奥《巴尔加斯·略萨的烦恼》。
④见路易斯·格雷戈里奇《开放的作品 三只悲惨的老虎》。

后,他创作的《霍乱时期的爱情》、《迷宫中的将军》均与神话母题无关。墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯的《太阳石》,通过对“爱的瞬间”的追寻、对历史和传记人物的回忆,表达诗人对人类社会的态度,诗人创作《太阳石》的本意不是对神话的流连,而是诗人对现实深邃的思考。神话是一种民族的信息,从神话中发现一个民族的“集体无意识”和历史的积淀。因此,神话有助于对一个民族性格的探索和了解,但这并不意味着文学向神话的回归,“现代的‘寓言作家’并不逃避现实,而是更深入地进入到现实中去。”①

拉美新小说对现实更深层面的开掘,避免了一些欧美作家单纯追求形式的倾向,把创作技巧的探索推向了极端,这无疑将给文学带来危机。二十世纪似乎是文学技巧标新立异的时代,各种形式都在“形式实验的竞技场”上风光了一番。文学逐渐由客体转向本体,对社会、对人生的描绘越来越淡薄,更多地关注叙述和语言,诗歌越来越空灵,小说热衷于咬文嚼字、文字排列的游戏。作家创作的对象是作家本人,而不是读者。但拉美作家“用现代小说的创作技巧来阐述现实”,“回答了小说命运的严重问题”。②

拉美新小说是拉美作家对文学的重新认识和试验,它的产生究其根源首先是小说观念的改变。新小说作家在对现实的探索中,加深了对现实的认识,从而导致了观念的变化。巴尔加斯·略萨认为:“文学不能与现实相提并论,文学应该是自身存在的、一种自主的现实。”科塔萨尔的看法更彻底:“革命小说不仅仅具有革命的内容,而且要使小说本身进行革命。”他解释道,“如果物理、数学进行假设、求证,甚至使用非理性的因素,求得

①② 引自奥斯卡尔·科利亚索斯《革命中的文学和文学中的革命》。

实际验证的结果。为什么小说就必须拒绝假设结构、纯理论的图表、语言的蜘蛛网？或许新颖的、最丰富的小说素材像苍蝇似的将落入蜘蛛网里。”[①]随着小说观念的更新，四十年代拉美出现了一批新小说。除了博尔赫斯著名的短篇小说外，还有乌拉圭奥内蒂的《没有人的土地》(1941)和《为了今夜》(1943)、危地马拉阿斯图里亚斯的《总统先生》(1946)、墨西哥亚涅斯的《在洪水边缘》(1947)、阿根廷马列阿的《平静的海湾》(1940)和《灵魂的敌人》(1950)、萨瓦托的《地道》、马莱查尔的《布宜诺斯艾利斯衣衫破烂的人》(1948)、古巴卡彭铁尔的《这个世界的王国》(1949)。拉美新小说的产生，一方面是拉美作家小说观念的变化，另一方面拉美作家深受法国超现实主义和欧美作家的影响。卡彭铁尔在1964年写道：“超现实主义对我具有重大意义，它教会了我如何观察美洲生活的结构和各个方面，这是我从未注意到的。”[②]萨瓦托也感叹他与超现实主义接触后才开始“真实的最后时期”。超现实主义的某些创作手法以不同的形式出现在拉美新小说中，诸如人物的无意识、非理性、梦幻、行为的突变和自我的夸张。欧美作家的影响在拉美新小说的形成过程中起了重要的作用；博尔赫斯曾翻译过吴尔夫和卡夫卡的作品；在奥内蒂、鲁尔福和加西亚·马尔克斯的作品中可以窥见福克纳的影子；萨特、加缪对萨瓦托、乔伊斯对科塔萨尔都有不可低估的影响。此外，博尔赫斯的哲理小说对拉美作家的创作也有不可忽视的作用。古巴卡夫雷拉·因凡特在会见里塔·几贝特时指出：“没有一个现在写作的拉美作家，在他创作时可以把博尔赫斯的影响抛在一边。”综上所述，我们可以看出拉美新小说存在着一

① 引自奥斯卡尔·科利亚索斯《革命中的文学和文学中的革命》。
② 见卡彭铁尔《一个巴罗克作家的简述》。

种背离传统小说的倾向，这主要表现在：

1. 传统的地域主义小说、印第安主义小说锐减，探索现代人的忧患和生存替代了对社会不公正、不平等的揭露和批判，寻找人的新的价值取向，有人主张任何一部好的小说都是世界的一个谜；

2. 从反映或再现现实的传统转向创造现实或表现现实；

3. 强调社会和人的神秘、非理性和模糊的一面；

4. 主张人是孤独的、互不沟通的，爱情不再是永恒的主题；

5. 反对任何形式的道德标准，尤其在宗教和性的方面。

新小说的这些倾向是拉美作家在文学探索中必然出现的现象，有些作家取得了成功，如阿斯图里亚斯创造了魔幻现实主义，卡彭铁尔发现了拉美的“神奇现实”；有些作家还在继续摸索、探求。综观当今的拉美新小说，大致有以下三个特点：

1. 悲观主义。悲观主义主要是对现实的否定而产生的。从《总统先生》、《佩德罗·巴拉莫》、《百年孤独》、《没有界限的地方》等小说可以觉察到这种悲观主义。如“世界即地狱”恶胜于善；一切事物都是由上帝这个恶魔创造的；人生活在孤独、暴力之中，没有任何希望。不过，这种悲观主义还未发展到对现实完全绝望的地步。卡彭铁尔认为这是“准备新的前进之前的退却”；加西亚·马尔克斯期望像马贡多这样封闭、与世隔绝的小镇有第二次获得新生的机会 墨西哥富恩特斯的《换皮》、智利多诺索的《污秽的夜鸟》、埃利松多的《地下秘密墓室》则表现为对恶梦般的世界的对抗。

2. 幽默。新小说有各种形式的幽默，往往同处于一部小说中。一种是传统的幽默，最为典型的是加西亚·马尔克斯的《格兰德大妈的葬礼》和《恶时辰》,用夸大格兰德大妈权力的手法，

锋芒直指寡头政治。巴尔加斯·略萨的《城市与狗》和《劳军女郎》，从整体上嘲讽资产阶级的虚伪。虽然他的幽默手法与加西亚·马尔克斯不同，但却有异曲同工之妙。另一种是悲剧幽默，或本体幽默。博尔赫斯对悲剧幽默有这样的解释：“滑稽是可以原谅的,因为它蕴含在某种,也许是悲剧性的结构中。’最能代表这种幽默的作家是科塔萨尔，他的小说《跳房子》既有幽默的悲剧效果，又有发人深省的严肃性。科塔萨尔本人认为，事物的本质可以通过幽默得到揭示，难怪富恩特斯赞誉科塔萨尔为文学幽默的伟大创造者了。还有一种幽默是来自作者的自由想象，这与社会问题无多大关系，是一种纯粹的戏谑幽默，因凡特、墨西哥德尔·帕索和萨因斯的小说人物都表现了这种戏谑幽默。幽默已成为拉美新小说的新传统。

3. 性描写。新小说的性描写,从阿根廷阿尔特、乌拉圭奥内蒂起有了更大的发展，不仅描写正常的性生活，而且涉及畸形的性行为:《佩德罗·巴拉莫》、《英雄与坟墓》、《百年孤独》的乱伦;《酒吧长谈》、《武装的典范》、《没有界限的地方》、《天堂》、《蜘蛛女之吻》的同性恋;《法拉贝乌夫》的性虐待;《城市与狗》、《彩票》、《深沉的河流》的自淫;《曼努埃尔的书》、《泥腿》、《换皮》、《墨西哥龙虾》的各种畸形性心理。在拉美新小说中之所以存在大量的性描写，是因为作家企图透视人的性来揭露社会问题。《佩德罗·巴拉莫》中巴拉莫与苏珊娜之间的爱情清楚地表明了恶统治着科马拉小镇。在小说《英雄与坟墓》中，父亲与女儿阿莱汉德拉的乱伦象征着与在地狱相差无几的世界里人的价值取向的颠倒。《百年孤独》中的乱伦反映了社会的封闭和落后。《城市与狗》和《深沉的河流》通过学生的性心理和性行为抨击严酷的社会。曼努埃尔·普伊格的《蜘蛛女之吻》则把性的解放与摆脱社

会压迫等同起来。在一些新小说里把性作为个人苏醒和自我发现的手段，科塔萨尔的《曼努埃尔的书》中的人物弗兰西娜从性的忌讳中解放出来，这意味着挣脱了精神危机。萨因斯小说中的一个人物宣称：“如果我们不能进行社会革命，我们将进行道德革命。”这或许是造成拉美新小说中大量性描写的主要原因吧。

拉美新小说的这些倾向和特点，必然要引起创作手段的变化。“形式的题材化”、主题的多义性、小说本身评论小说等写作技巧在拉美新小说中屡见不鲜。新小说与传统小说在写作手法上的区别还有下列几点：

1. 新小说的结构已不是线性的、井然有序的、合乎逻辑的，而是在人物精神变化的基础上，反映现实多样化的实验结构；

2. 新小说的时间观是无序的，打破了编年式的时间次序；

3. 新小说的空间是想象的空间，不再是传统小说那种现实的舞台；

4. 新小说的叙述者是多人称的或模糊的，而不是无所不能的第三者；

5. 新小说大量运用象征。

从拉美新小说的创作倾向和形成的特点来说，它更接近欧美的现代主义，但新小说并不等于现代主义小说，这是因为新小说家坚持走现实主义的道路，只是在创作中更多地使用了现代主义的创作手段，它是现实主义的变种。现实主义与现代主义是当今矛盾、对立的两大文学流派，然而在拉美新小说中得到和谐的统一，形成具有拉美特色的文学流派，魔幻现实主义便是其中之一，这是拉美新小说的生命力之所在。在拉美，也有些作家沉湎于欧美现代主义的创作中，这也是事实。

魔幻现实主义小说的技巧与特征

在拉美文坛上，文学流派众多，魔幻现实主义只是其中的一支，影响较大的还有结构现实主义和心理现实主义。不管持何种主义的作家，他们置身于相同的拉美社会政治环境，面临共同的社会问题，都有一种使命感和社会责任感。魔幻现实主义作家、诺贝尔文学奖金获得者危地马拉的阿斯图里亚斯和哥伦比亚的加西亚 · 马尔克斯、古巴作家卡彭铁尔的作品都有强烈的批判意识，结构现实主义大师、秘鲁作家巴尔加斯 · 略萨的每一部作品无不是对社会弊端作无情的抨击，心理现实主义代表、阿根廷作家埃内斯托 · 萨瓦托通过小说《地道》(又译为《暗沟》) 揭示了人间的世态炎凉和冷酷无情。他们虽然对人生、对社会、对现实有着共同的忧患，一致的感受，但在艺术的倾向性、创作风格上却迥然不同，形成了各自的文学流派。加西亚 · 马尔克斯曾说过“: 现实是最高明的作家 ,我们自叹不如。我们的目的 ,也许可以说，我们的光荣职责是努力以谦虚的态度和尽可能完美的方法去反映现实。”① 为了探索‘ 尽可能完美 ’地反映现实的方法，结构现实主义从不同的角度多层次地叙事状物，追求的是立体感；心理现实主义从人的内心去开掘，寻找心灵深处的秘密；魔幻现实主义则通过印第安人的眼睛来看世界，使万物蒙上了一层神秘的色彩。如果说魔幻现实主义的先驱阿斯图里亚斯、

卡彭铁尔受超现实主义的影响,发现了拉美的‘神奇现实’(卡彭铁尔语),而当今的加西亚·马尔克斯和一些作家用现代主义的创作手段淋漓尽致地反映了拉美的这一现实。为此，阿斯图里亚斯的《总统先生》叩开了世界文学的大门,《百年孤独》风靡了全世界，使数以百万计的读者为之倾倒，难怪有人说二十世纪出了一部《百年孤独》,不愧对我们这个时代了。

拉美的神奇现实，如果仅仅是指至今人类还无法解释的自然现象而言，这种神奇到处可见，不仅拉美存在，在世界各地都有各种令人类手足无措的自然现象。拉美的神奇现实主要是指印第安人眼中神与鬼的世界、光怪陆离的现实，正如近代心理学家马赛尔·马尔丹曾说“:视觉是思想的外在探拓。”

这种神奇现实用传统的艺术手法已难以完美地表达出来，只有调动现代主义的种种表现手段才能反映它的存在。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》、胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》都成功地运用了现代主义的创作手法，生动地反映了拉美的神奇现实。他们不是大胆地借鉴，而是全盘拿来，创造性地运用到自己的创作中去。有人把他们作品中的隐喻看作是军事独裁统治下高压的产物，这是一种极大的误解。他们为人作文都是光明磊落的，为了暴露社会的病态、抨击社会的黑暗现象，宁肯流落异国他乡也不委曲求全,倒有‘不为五斗米而折腰’的精神,无须在作品中用隐喻来隐瞒自己的观点。其实，隐喻或影射、象征都是西方文学作品中极为常见的创作技巧，使用了这些表现手段未必是为了逃避现实。《总统先生》、《家长的没落》从这些书名来看就够刺激的了，更不用说对独裁者的嬉笑怒骂和对社会现实嘲讽抨击的内容了。他们对现实的反映是忠实的、锋芒毕

① 见加西亚·马尔克斯《也谈文学与现实》。

露的,无须作半点'以虚喻实"。

魔幻现实主义与现代主义在运用这些创作方法上有明显的不同。魔幻现实主义把现实的本来面貌经作家用现代主义的创作手法进行艺术加工如实地表现出来。宿命论是印第安人的一种思想意识,《百年孤独》、《佩德罗·巴拉莫》与鲜为人知的厄瓜多尔小说《桑古里马家族》的结尾都表现了印第安人的宿命论思想:《百年孤独》中的马贡多村被一阵飓风吹得不知去向;《佩德罗·巴拉莫》的结尾是全村的人都已死光;《桑古里马家族》中的家族最后土崩瓦解。如果把这种结尾说成是一种悲观情调未必适宜，试想一个愚昧、落后、迷信、封闭的民族，他们还处在沉睡之中，难道要作家给他们一个乐观的前途、光明的出路、莺歌燕舞的结局？作家的"光荣职责"就是忠实地反映现实，唤醒那些浑浑噩噩、麻木不仁的人们，告诉他们"一百年处于孤独的世家决不会出现在世上的第二次机会"① ,再这样昏睡下去,整个民族将要毁灭。这是社会发展之必然，任何人为的拔高、粉饰都不符合印第安人生活的实际。现代主义则是对现实作变形的描写，生活的变形和与之相应的表现手段的变形——非理性、潜意识……，但在那奇巧变幻和怪诞的变形后面可以发现生活的原形，探寻到一定历史时代的脉息。贝克特的《等待戈多》中永远的等待,永恒的失望 吴尔夫的《波浪》中的诗人在自己的诗名大振后口袋里仍放着一张自己的名片，以证明自己的存在。这些作品对现实生活作抽象的形而上的反映，具有丰富的社会生活内容和超越具象的哲理意蕴。

夸张，在魔幻现实主义作品和西方现代派小说中是常用的艺术手段,但两者在运用上不尽相同。表现主义、荒诞派戏剧、

① 见加西亚·马尔克斯《百年孤独》。

黑色幽默都以夸张为主要表现手法，揭示世界违反常态、不可理解，展示人们的不安、空虚和绝望。但这种夸张是非理性的，是异化变形的幻想。卡夫卡的《变形记》中人变成了甲虫，尤奈斯库的《犀牛》中人变成了犀牛,奥尼尔的《毛猿》中人与毛猿为伍，他们作品中人的异化和生活的变形（阿尔比的《动物园故事》把世界变成动物园，卡夫卡的《猎手格雷舍斯》却把世界变成了棺材），都隐藏着某种荒谬意识、反传统精神，有着深刻的现实意义。魔幻现实主义的夸张是建立在真实的基础上的夸张，是在生活真实上的夸张，它不违背人的思维规律。在加西亚·马尔克斯的《家长的没落》中就有多次这种夸张的描写"：家长"——暴君尼卡诺遇刺，怀疑刺客受国防部长所指使。三天后，在保镖节正式开宴时，只见国防部长在银托盘里被烤得黄焦，送上餐桌。食人肉古已有之，前中非皇帝博卡萨便是当今的一例，这是生活的真实。但人像烤乳猪似的端上餐桌未必真有其事，这无疑是夸张,是在生活真实上的夸张。这种夸张把'家长'多疑、奸诈的形象刻画得入木三分，起到其他艺术手法所起不到的作用。又如对占领军撤退时那种掠夺、贪婪的夸张描写，令人忍俊不禁。他们把住宅拆成块块装箱运走，把大海切成块块带走，甚至把草原像卷地毯似的扛走。这种夸张与日常生活知识相悖，十分离奇，因为人们知道大海是无法切成块块带走的，草原也不能像卷地毯似的扛走，但这种夸张又在情理之中。占领军占领别的国家的目的是为了统治别人，掠夺他人的资源和财富，在他们撤走时，那种穷凶极恶的掳掠是意料中的事，并不为怪。这种艺术的夸张似假非假，似有非有，让人似信非信，魔幻现实主义的魅力就在'似与不似间"。

荒诞是现代主义作品的实质，而夸张是表现荒诞的必不可

少的手段。现代主义作家通过夸张来反映荒诞的现实。卡夫卡的《变形记》表现了“人”被异化为“非人”,变成了甲虫,它象征着人在精神上的压抑;贝克特的《等待戈多》中日复一日的等待,隐喻了人的幻灭感;托马斯·品钦的《万有引力之虹》通过人的性行为的地点和V-2火箭落下的地点的巧合寓意了人的困境。魔幻现实主义小说中也有寓意性的夸张,但这种夸张不像现代主义那样突出事物的本质,更多的则是局部的或某个情节与人物的夸张。加西亚·马尔克斯的小说《格兰德大妈的葬礼》中的女庄园主格兰德,她的遗产清单中竟有“领海”、“地下资源”、“自由选举”,象征着独裁者的权势;《百年孤独》中的马贡多村下了四年十一个月零两天的暴雨,最后被一股飓风卷走,寓意落后、保守的事物必定走向灭亡。现代主义的夸张体现了事物本质的怪诞,而魔幻现实主义的夸张表现了事物特征的荒诞,尽管这两者在夸张手法的运用上有深度和力度的不同,但都是社会生活的反映,社会现实的投影,这是无庸置疑的。

魔幻现实主义还使用夸大对立事物的反差来达到夸张的目的,这种夸张手法在《百年孤独》中比较多见。文明与野蛮、先进与落后、开化与愚昧是两种对立、不可调和的事物,经加西亚·马尔克斯竭力夸大、渲染它们的反差,产生一种奇特的效果。“地球是圆的”,在科学发展到今天这已是普通的常识,但经过马贡多村的老布恩地亚反复的试验,最后向他的家人宣布“地球是圆的”。电影,这种极为普通的娱乐工具,却使马贡多人动情,又让他们动怒,因为在一部电影里死去的人在另一部电影里又活了过来。磁铁使他们着迷,遗失很久的东西居然被吸了出来,他们还要用它去找金子。火车、照相机、放大镜等现代文明中司空见惯的东西令马贡多人惊叹,如痴如狂。这种以夸大对立事物的

反差来达到夸张的手法是魔幻现实主义所特有的，它更能揭示拉美社会闭关锁国、与世隔绝、愚昧无知、落后保守的残酷现实。

拉美作家在‘拿来’现代主义的创作技巧时，立足于本民族的文化，表现本民族的思维方式、表达形式、语言特点和本民族的哲学意识、情感心态，形成自己的民族风格，而不是失去属于自己的东西。魔幻现实主义是融合外来文化的杰出创造。它的创作手法虽是现代主义的，但并不属于西方现代派文学。有些学者把魔幻现实主义纳入后现代主义的范畴，美国著名作家约翰·巴斯称加西亚·马尔克斯为“一位杰出的后现代派作家”。这种说法未必妥当，尽管后现代主义是现代主义的反动。因为魔幻现实主义植根于拉美的土壤，具有拉美的民族形式，更何况它的根基是在现实主义。“在死亡与生活之谜面前的不安、对存在的答案的探索，这一切如果与草原、森林、山峦、习俗、印第安人的迷信无关，那么这一切就会是另外大陆的、欧洲的，也许是美国的。所以，阿斯图里亚斯、阿格达斯①、鲁尔福、加西亚·马尔克斯是真正美洲的。相反，博尔赫斯、科塔萨尔、马科斯·德内比、罗伯特·阿尔特、萨瓦托②则不是拉丁美洲的代表，因为他们的忧虑是心理学的、存在主义的、玄学的。”③阿斯图里亚斯、阿格达斯、鲁尔福、加西亚·马尔克斯的作品是否‘真正美洲的’？只要对他们作品的题材、情节、人物、主题和他们个人的经历、思想、个性、气质进行剖析就不难发现他们小说的时代氛围、背景都来源于印第安人大量集中的中南美洲，魔幻现实主义就是这一地区特定的自然条件、社会环境、风俗民情、传统文化的产

①阿格达斯为秘鲁作家。

② 以上均为阿根廷作家。

③ 引自海梅·巴尔迪维索《拉美的现实与幻想》。

物。如果从美洲是印第安人的美洲，印第安文化代表了美洲文化这一视角出发，魔幻现实主义作家不愧是"真正美洲的"。

神话是原始人心态的自然流露，它启迪后人从中吸取某些人性所渴望的精神要素。希腊神话中的俄耳浦斯给了许多剧作家和诗人（埃斯库罗斯、雪莱、李尔克）、画家（鲁本斯）、作曲家（李斯特、奥芬巴赫、海顿）等人创作的灵感。乔伊斯甚至把《尤利西斯》中的主人公比拟荷马史诗《奥德修纪》中的英雄奥德修斯。魔幻现实主义作家的小说也运用了印第安人的神话，但与欧美作家在神话应用的价值取向上有本质的不同。前者用神话的题材表现光怪陆离的客观世界和错综复杂的人间关系，隐喻当今的现实。《尤利西斯》全书十八章与荷马史诗的情节一一相对应，书中主人公在都柏林的游荡酷似奥德修斯的十年飘泊，从而渲染现代西方社会的腐朽与堕落，突出个人的渺小与悲哀。印第安神话是印第安人对自身、对世界的感知与认识，是印第安人的思维方式。"世界，虽然是神秘的，但是可以理喻的。任何事件都可能发生，没有东西是不可解释的。死后复生，动物变成了人或植物，反之亦然，任何事物都可以从神话中找到答案。"① 此外，从神话符号中还可破译民族精神原始蕴藏的密码，发掘本民族的灵魂和传统。神话小说《波波尔·乌》便是拉美印第安民族的灵魂，是印第安人宇宙观和人生观的生动写照，是原始认识论和原始宗教观的具体表现。

加西亚·马尔克斯在创作《百年孤独》时，遇到最大的课题是"打破现实与幻想的界线"，因为"世界总是在唤起那种并不存在的障碍"。而打破这种界线和障碍则是神话，神话对印第安人来说是观察世界的眼睛。"任何事物都可以从神话中找到答案"，

① 引自施密特《原始宗教与神话》。

他们认为现实与幻想的世界、人与神鬼的世界存在于同一实体中。在他们的心目中世界万物都有其灵性，人死后灵魂会继续存在及转世托生。这便是万物有灵论和生死轮回的原始认识论。在万物有灵论的概念中，人是由两部分构成：一是神性的灵魂；一是物质的——肉体①。《百年孤独》中的奥雷良诺·布恩地亚上校如同《波波尔·乌》中的两兄弟，既食人间烟火，又有神的功能，神化了的人。他发动过三十二次武装起义，三十二次都失败了，到老年以制作小金鱼来打发日子。但又是神化了的人物，在娘肚子里就会哭，生下来时睁着眼睛；他躲过了十四次暗杀，七十三次埋伏和一次行刑队的枪决；有一次他的咖啡里被放了足以毒死一匹马的马钱子碱，而他居然幸免于难；在内战中，他预感到父亲将要死去，写信通知了母亲，果不出所料，父亲不久去世。这种人的神化是印第安人对祖先的崇拜，《总统先生》中的总统、《家长的没落》中的暴君、《玉米人》中的酋长都是印第安人心目中的神，因为在超自然神的背后都可以找到一位人格，这个人格可能是他们的远祖，也可能是勇敢有力的领袖，也许是个有名的巫医……，总之是个为人所敬畏的人② 。无怪乎在众多的魔幻现实主义小说中印第安人为什么对总统、对"家长"对酋长如此附首帖耳，唯命是从了。轮回观念实际上是万物有灵论的延伸。人不仅有灵魂，而且生死交替、轮回(生——死——生，死——生——死)，加西亚·马尔克斯称这种轮回为"转动的轮子"，他在《百年孤独》中这样写道：

"这个家族的历史是一架周而复始无法停息的机器，是

①引自施密特《原始宗教与神话》。

② 引自米查埃尔·帕伦西亚-罗特《加夫列尔·加西亚·马尔克斯》。

一个转动的轮子，这只齿轮，要不是轴会逐渐不可避免地磨损的话，会永远旋转下去。”

作者还通过老布恩地亚之妻乌苏拉之口对“转动的轮子”作了更为详尽的阐述，“时间像是在打圈圈，我们又回到了刚开始的时候”“怎么世界好像老在打转啊。”时间在循环，世界在重复，世界万物如“转动的轮子”继续旋转下去。但作者并没有让布恩地亚家族的这个轮子永远地旋转下去，由于不可避免的磨损（封闭、愚昧、落后……），转了一圈以后停止了转动，经过七代人的循环、轮转，从惧怕近亲结婚会生出长有猪尾巴的孩子的第一代人到第六代生出了长有猪尾巴的女孩的第七代，最终从地球上消失得无影无踪。轮回，即‘转动的轮子’是加西亚·马尔克斯创作《百年孤独》的审美视角，从小说的篇章结构、情节的处理到人物性格、特征、命运的刻画都可以听到‘转动的轮子’滚动的响声，甚至连布恩地亚家族的人名都是重复的，不是叫阿卡迪奥就是叫奥雷良诺，名字叫阿卡迪奥的感情冲动，有闯荡精神，而叫奥雷良诺的则离群索居，头脑出众。这种“转动的轮子”的循环往返、周而复始的现象在小说中俯拾皆是：奥雷良诺上校晚年以制作小金鱼来消磨时光，做了又毁，毁了又做；奥雷良诺上校的妹妹阿玛兰塔为自己做寿衣，织了又拆，拆了又织；奥雷良诺第二穷极无聊，整天装门闩，修钟表。老布恩地亚被绑在栗树上溃烂而死，奥雷良诺上校则前额靠在树上，死在同一棵栗树下。布恩地亚家族一代接一代地繁衍，生命在重复中延续，他们的生活方式、存在形式是如此的相似，人物的秉性又是如此的雷同，如果用科学的观点来解释也许是遗传因子在起作用，但印第安人则认为那是人死后转世托生的轮回。加西亚·马尔克斯利用印第

安人的轮回观念作为小说的轴心，辐射到印第安人的思想意识和内心世界，写出了这部跻身于世界文学之林的名作。

人的神化，使人有了一种超自然的神力，做出超乎寻常的举动，无疑给小说蒙上了一层神奇的色彩；人鬼淆同，鬼魂幽灵加入凡间琐事使小说扑朔迷离，又给小说添了一层神秘的色彩。《百年孤独》中的普罗登肖被老布恩地亚刺死后鬼魂不散，多次追踪老布恩地亚；老布恩地亚的女儿阿玛兰塔临死前要为街坊四邻做件好事，愿去阴曹地府捎信。这种写鬼的情节在胡安·鲁尔福的小说《佩德罗·巴拉莫》中尤为突出，书中人物看似栩栩如生的活人，实为已去世的鬼魂，可谓当今的一本‘鬼’书。作者巧妙地把亡人当作活人来写，写得又如此逼真，使人不得不相信书中的人物都是活生生的人。魔幻现实主义小说既有神话故事的特点，又有志怪小说的性质，但不是每部魔幻现实主义小说两者都兼而有之。魔幻现实主义小说的这一特征并非作家头脑中自发萌生的，它只不过是作家再现了印第安人看待客观物质世界、人生的态度，表现了他们实实在在的生活。而作家也不是用自然主义或欣赏的态度去对待印第安人的文化传统，而是用现代意识观照印第安民族的迷信、宿命论，强化印第安人的神话意识，充分暴露他们愚昧、落后、保守、迷信的陋习。如果魔幻现实主义小说不去写人的神化，不写鬼魂，那将不是魔幻现实主义的，因为印第安民族的意识中万物皆有灵，他们就是用神、用鬼来解释和理解这个世界的。倘若把魔幻现实主义作品看作是志怪小说，这是不恰当的，因为它不是记述神灵鬼怪的轶事趣闻，它反映的是印第安民族的信仰和信念。

因此，判断一部文学作品是否是魔幻现实主义小说，不仅要看它是否具有魔幻现实主义的特征，而且还要看它是否有反映

现实的功能，如果一部作品失去对现实、对人的命运、对人的价值的关注，这样的作品很可能是神话故事或志怪小说。魔幻现实主义的支撑点、它的根是落在现实上，也就是说反映印第安人的现实，他们的喜怒哀乐。先有作品，后有流派，这是文学流派形成的普遍规律，魔幻现实主义这一流派的形成也不例外。魔幻现实主义一词原是用在美术上的，现在借用来解释拉美出现的文学现象，自然在它的内涵和外延上将引起争论。如果以委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里于1948年引入这一概念为临界点，在此以前就有一些魔幻色彩非常浓郁的作品存在，甚至有些是传世杰作,如阿斯图里亚斯的《总统先生》。有人把他在1930年创作的《危地马拉传说》说成是拉丁美洲第一本带有魔幻现实主义色彩的短篇小说集，笔者认为这样评价《危地马拉传说》未必恰当，《危地马拉传说》只是由十三篇民间传说收在一起的集子，它虽有浓重的魔幻色彩，并在一定程度上反映了印第安人的传统思想意识，但与拉美的现实相去甚远，它是一部有魔幻而没有现实生活的神话故事。就在《危地马拉传说》发表后的第四年，厄瓜多尔作家何塞·德拉瓜德拉创作的《桑古里马家族》问世,这是一部地地道道的魔幻现实主义小说，它是否开创了魔幻现实主义小说的先河，还待各国学者进一步研究。

《桑古里马家族》描写了一个家族的变迁与兴衰，故事虽发生在厄瓜多尔，在拉美各国都可以找到它的影子。通过《桑古里马家族》中的人与事，可以窥见拉美社会种种光怪陆离的社会现象。全书共分三个部分，字数不多，充其量只不过是一部中篇小说。小说一开头描述的一棵枝叶繁茂、粗大的榕树犹如一篇小说的引言，它的根深深地扎在土壤里，它的枝叶在东南风的吹拂下叮当作响，夜间更令人高深莫测，或许在指挥不眠的树林跳着

魔舞，寓意了一个家族的生命力和魔幻般的生存方式。写得最精彩的是第三部分，故事生动，情节紧凑，写出了印第安人粗犷而野蛮的性格。这一部分着力于描写好勇狠斗的三兄弟爱上了叔叔的女儿——漂亮轻佻的三姐妹。她们在外求学，在假期探亲时与三兄弟勾搭上了。他们的恋情得到祖父尼卡西奥的赞许，却遭到女方的父亲本图拉的反对，一场暴力由此而生，最终导致了整个家族的倾覆。小说前两部分则着重对人物的剖析，尤其是第二部分几乎每人自成一章，分别叙写，脉络清晰，每个人物的个性如尼卡西奥的大儿子本图拉的懦弱、二儿子特伦西奥的狡黠、三儿子弗朗西斯科的平庸、四儿子欧弗拉西奥上校的蛮横，寥寥数笔，把人物性格的不同特征勾勒了出来，写得简约、凝练，如果说他们只是些素描画，他们的父亲则是作者着墨最多、精心描绘的工笔画了。尼卡西奥是作者神化了的人，具有超自然的神力，他只要向空中放上一枪，念念咒语，子弹便不偏不倚地射入对手的心脏；他能预卜先知，对每个儿子的性格、命运都有精当的评价，而他们的生活轨迹也印证了他的预言；他曾告诫他的大儿子本图拉不要干涉儿女的亲事，否则就大祸临头，果不出所料，他的一个女儿被三个侄子杀害。他虽是生活在人间的凡人，却能与阴间的鬼魂打交道：他的好友去世，在守灵时与死者谈笑风生；他平生有三个妻子，夜晚常与两个亡妻同床共枕。尼卡西奥在书中是个既神奇又神秘的人物，在以后各个章节中，他像幽灵似的忽隐忽现，操纵着各个人物的命运。

小说的最终结局是整个家族的崩溃，一族之长老谋深算的尼卡西奥，发出最后挣扎的呼喊，也挽救不了家族灭顶之灾的命运。他平时豢养律师，贿赂法官，自以为钱能通神，是法官的‘法官”。殊不知他们鱼肉乡里的恶行被揭发出来后，人们埋藏在心

底里的仇恨像火山似地爆发了。尼卡西奥的四子欧弗拉西奥上校乘局势混乱之际，揭竿而起，名为起义，实为盗匪，烧杀抢掳，无恶不作。村民们不敢报警，因为警察比土匪更为可恶，由于其子杀人的罪行暴露，与警察发生冲突，最后落荒而逃。作者大胆地、直言不讳地揭露政府的腐败、社会的堕落、民风的低下。《桑古里马家族》不仅具有魔幻的特色，而且还通过所塑造的人物形象和印第安人的风俗民情反映现实，针砭时政。总之，从小说的创作手法和反映现实上去分析，《桑古里马家族》是一部典型的魔幻现实主义小说。

魔幻现实主义与超现实主义

魔幻现实主义是当今拉美文坛上一支重要的文学流派，在世界文坛上也有相当的地位。用魔幻现实主义风格创作的小说《总统先生》与《百年孤独》在世界文学之林中已占有一席之地，他们的作者也先后获得诺贝尔文学奖。追溯这一流派的形成，我们不难发现超现实主义在其中起着关键性的作用，甚至可以说魔幻现实主义是从超现实主义中脱胎出来的，犹如超现实主义源自达达主义。但魔幻现实主义与超现实主义有着本质的区别，两者既有相似之处，又有完全不同的地方。正是这种质的区别，截然形成了两种文学流派，并各自沿着自身的方向发展。今天，超现实主义已偃旗息鼓，魔幻现实主义却方兴未艾，但后者仍留有前者深深的印记。

超现实主义运动历时半个世纪，直到其创始人布勒东于1969 年去世才告结束。超现实主义作为一种文艺思潮，在西方现代文艺发展史有着特殊的地位，它在诗歌、小说、戏剧、电影雕塑、音乐和建筑上的影响至今仍在。六十年代的美国超现实主义小说的兴起则是法国超现实主义在美国的延伸和发展。超现实主义运动还造就了一批著名诗人，如法国的亨利 · 米肖、英国的迪伦 · 托马斯、希腊的奥季塞夫斯 · 埃里蒂斯（1979 年诺贝尔文学奖得主）、智利的聂鲁达(1971 年诺贝尔文学奖获得

者)、巴西的卡洛斯·德伦蒙德·安德拉德；在绘画上杰出的超现实主义画家有西班牙的达利、米罗、德国的恩斯特、瑞士的贾科梅蒂，在其他的各个领域都出现了一批成绩斐然的超现实主义者。

超现实主义的鼎盛时期是在布勒东于1929年发表《第二次超现实主义宣言》以后的十二年里。超现实主义运动越过法国的国界，扩展到欧、美、非、亚诸大陆，远在拉美的古巴青年卡彭铁尔已感觉到了超现实主义脉搏的跳动，在法国超现实主义诗人罗贝尔·当索斯的帮助下，毅然离开了自己的祖国，来到巴黎。他在法国逗留了十一年，结识了布勒东，并应邀为他主办的杂志《超现实主义革命》撰稿。他经常与阿拉贡、艾吕雅、查拉等超现实主义作家聚会，并主编以布勒东与苏波合写的第一部超现实主义小说《磁场》命名的杂志，聂鲁达的诗作《大地的居所》就是在这家杂志上发表的。卡彭铁尔对这一时期的活动撰文写道："它(超现实主义)教会了我观察以前未曾注意到的美洲现实生活的结构及细节。"在布勒东发表《第一次超现实主义宣言》前夕，危地马拉青年阿斯图里亚斯来到了法国，当时超现实主义已初具规模，不少有才华的青年加入了超现实主义运动。阿斯图里亚斯在这种环境中耳濡目染，深受超现实主义的影响。瑞典皇家学院在授奖词中指出："他早年就受到欧洲文学中处于萌芽状态的新思潮的影响。他的爆炸式的风格与法国的超现实主义极为相似。"在《第二次超现实主义宣言》发表的同一年，委内瑞拉青年乌斯拉尔·彼特里到达法国。他在国内就与一批青年先锋派作家创办杂志《阀门》，著文阐述超现实主义。在巴黎，他研究拉美文学中有关地域主义理论，寻找更能表现拉美大陆现实的文学流派，他创作的小说《红色的长矛》为拉美三十年代小说

技巧的革新作出了贡献。

超现实主义不仅是一场文学运动，而且是一次政治革命，它既反对资本主义文化、道德，又对资本主义社会制度提出挑战。“我们要坚决进行一场革命”;“我们把超现实主义和革命两个词紧密结合起来……”超现实主义的宣言、主张、观点与阿斯图里亚斯、卡彭铁尔和彼特里的反独裁、要民主的政治抱负不谋而合。阿斯图里亚斯因反对独裁者埃斯特拉达·卡夫雷拉被迫流亡国外；卡彭铁尔曾被反动当局投入监狱，获释后秘密离开古巴；彼特里在学生时期曾积极投入反独裁运动。超现实主义运动的口号虽然很响亮，但在政治、经济领域的影响远不及在文艺领域获得的成功，然而这种口号对青年革命者颇有吸引力，所以他们到巴黎后与超现实主义者一拍即合，加入了超现实主义运动。随着政治斗争的深入，超现实主义运动内部矛盾与分歧也日益加剧，著名的超现实主义作家阿拉贡、苏波、艾吕雅先后与布勒东决裂，脱离了超现实主义运动。阿斯图里亚斯、卡彭铁尔和彼特里最后也与超现实主义分道扬镳，这倒不是出于政治上的原因，而是由于对超现实主义文艺理论上的不同看法，导致了他们背离超现实主义运动。

魔幻现实主义是立足于现实的超现实主义，是经过了改造的超现实主义。超现实主义者认为真正的“真实”是一种无意识的欲望世界,即“超现实”,布勒东对“超现实”的解释是“纯粹的精神无意识”，“它不受理性的任何控制，排除一切美学的道德的考虑”。他们主张外在现实（物质现实、现实世界）与内在现实（心理现实、梦幻世界）的统一才是真正的完整的现实。魔幻现实主义的现实是由两个层面构成的：真实的现实与幻想的现实。这种现实的两重性反映了印第安人对人生的

理解与对世界的认识，真实的现实与幻想的现实的统一组成了印第安人生活的全部内容。阿斯图里亚斯在“拉丁美洲的小说——时代的见证”一文中写道：“在这些叙事文里，现实被取消了，变成了幻想、传说，披上了一件华丽的外衣；而幻想又给其中的现实成分添枝加叶，从而再创造出一种现实，我们不妨称之为‘超现实’。”他的小说《玉米人》一方面描述了印第安人与白人的斗争(真实的现实),另一方面通过巫师咒语战胜了白人(幻想的现实);卡彭铁尔《这个世界的王国》的黑人领袖马康达尔发动海地历史上的第一次武装起义（真实的现实），马康达尔被殖民当局活活烧死,黑人却兴高采烈,因为他又回到黑人中间,“将不离开这个世界的王国”（幻想的真实）。魔幻现实主义与超现实主义都强调物质与精神的统一，只有这两者的统一才是真正的现实，他们对现实的看法是何等的相似！但魔幻现实主义与超现实主义着重的侧面各不相同，甚至是对立的，这就导致了两者的分裂，魔幻现实主义朝着现实主义的方向发展，超现实主义则沉湎于非理性主义，纠缠于弗洛伊德的精神分析学说和柏格森的“生命冲动”之中。魔幻现实主义侧重现实的客观性，不论是物质世界还是幻想世界都是客观的存在，缺一都不能反映印第安人的真正现实。阿斯图里亚斯总结印第安文学的特点时深刻地指出：印第安文学作品描绘可知的日常现实，然而，与此同时也传达另一种梦幻的、神奇的和想象中的现实，而且将两者描绘得同样的细致。这种现实的真实性基于印第安人的集体无意识和长期积淀的传统观念。《玉米人》中邪恶受到惩处仍是印第安人惩恶扬善的善恶观，这种观念早在印第安文学的第一部神话小说《波波尔·乌》中就有充分的描述，在墨西哥现代作家胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》中又一次得到了证实;《这

个世界的王国》的人死后复生是加勒比地区黑人信仰伏都教的生死观;《佩德罗·巴拉莫》中的鬼魂游荡、《百年孤独》中生者与死者的交往都体现了印第安人“万物有灵论”的观念。印第安人或黑人就是用宗教信仰、神话意识乃至迷信来解释、认识各种自然的和社会的现象，以求得心理的平衡。超现实主义则把重点放在人的非理性，表现人性原始的、怪诞的甚至变态的一面。超现实主义的物质现实与心理现实的桥梁是欲望，而欲望的实现往往在梦幻中强烈地表现出来。梦幻是欲望的载体，在物质现实与心理现实中欲望成了主导力量。从形式上看，物质现实与心理现实同时并存，实际上心理现实否定了物质现实。超现实主义小说的典范《磁场》没有故事情节,不要逻辑性,只有梦境与幻觉，物质现实已不复存在。这是一部用“自动写作”的方法创作的第一部超现实主义作品，拉美作家以这种模式来写作显然无法反映拉美社会的现实。所以，卡彭铁尔在《一个作家真诚的自述》中写道:“我感到有一种要表现美洲大陆的强烈愿望,尽管还不清楚怎样去表现。”阿斯图里亚斯则“试图找到一种方式表达我所感到的一切”。他们要寻找一条有别于超现实主义的创作道路,表达他们的愿望、感受,这就是魔幻现实主义。

魔幻现实主义在美学上追求神奇的效果，这与超现实主义制造惊世骇俗的神奇如出一辙，两者所不同的是在取得神奇效果的方式上。魔幻现实主义的神奇源出于现实（真实的现实与幻想的现实），蕴含在现实中，现实本身给作家提供了神奇的创作素材，无须人为的加工和斧凿。当然，这并不排斥作家对现实素材的提炼、取舍，升华为艺术的真实。而现实的神奇又来自印第安人或黑人的信仰，信仰是他们的思维方式、判断事物的标准、行为的准则，也是感知和认识事物的出发点，这种信仰构成

了他们的文化传统和精神世界。正是在这点上，魔幻现实主义与超现实主义朝着对立的两极发展，形成了不同的风格。对这种差异，卡彭铁尔是这样评价的“：缺乏信仰的神奇(譬如超现实主义者们多年的创作）不外是一种文学伎俩，日益令人腻烦，它们酷似被我们远远抛弃的某些‘精心加工’的梦幻文学或癫狂的赞美诗。”他们(超现实主义者)既不能创造有趣的神奇，唾弃平庸乏味的习俗，又不愿打出信仰这张王牌。”可见信仰产生的神奇是魔幻现实主义的根本，难怪超现实主义‘精心加工’的神奇被卡彭铁尔贬斥为“文学伎俩”了。正是信仰这张王牌使魔幻现实主义作家创造出绚丽多姿、丰富多彩的神奇。

魔幻现实主义除了以印第安人的信仰观照现实而萌生的神奇外，还运用了现代主义的创作手法使平淡无奇的日常现实发生意想不到的效果，如历史与现实共时、现代语言与古代词汇共存、现实与幻想、可能与不可能、荒诞与隐喻混合在一起使小说恍惚迷离，莫测高深，产生一种神奇的环境；小说情节切割，交换，省略情节之间的过渡，人物形象的三维(物质的、心理的、幻觉的)交叉、穿插、错位，潜意识和无意识的心理流动都使小说抹上一层神奇的油彩。不管神奇的效果来自信仰还是创作技巧，魔幻现实主义作家都认为他们小说中的神奇是真实的，有据可查、有根可究的。卡彭铁尔在他的小说《这个世界的王国》序言中写道：“神奇的事物伴随着现实的细节自然地流露出来，”“小说叙述的历史是建立在真实的基础上的，不但历史事件真实，连人物(包括次要人物)、地点、街道以及一切细节都真实无误。纵然是貌似超自然的时序也掩盖不了真实时间的显现。”加西亚·马尔克斯也说：“在我的小说里，没有任何一行字不是建立在现实的基础上的。”黄蝴蝶缠着毛里亚奥·巴比洛尼亚打转

的情节有其生活的原型，少女的升天也有事实的依据，而这些原型与事实来自真实的现实（客观现实）与幻想的现实（主观现实）。所以，有些拉美作家不承认自己是魔幻现实主义作家，而是现实主义作家，加西亚·马尔克斯便是其中的一个。

超现实主义的神奇是对理性、对人的思维逻辑反拨的结果。在超现实主义者看来一切现有的观念都是对人的束缚，司空见惯的生活方式、思想方式使人墨守成规，只有打破这种刻板的次序排列，才会产生一种突变，这种突变将爆发出神奇的效果。因此，他们鄙薄传统文学，蔑视现实主义，推翻理性思维和传统的写作方法。故超现实主义者推崇梦幻，认为它是制造神奇的最佳方式，梦幻能使想象力得到最大的发挥，因为梦幻排斥了任何逻辑与意识的控制，时间和空间也失去了自然的确切的界限与流向。梦幻与现实的一致，就像布勒东的《连接的容器》使两者相通,进而获得一种‘超现实”,达到神奇的效果。此外,超现实主义者倡导‘自动写作”,即‘无意识创作”,既不受理性控制,也没有创作意图、主题和构思，追求自发性意象，用这种方法创作的诗歌和小说格调怪异,想象离奇,他们的‘集体游戏’使各种想象偶然巧合，生化出突兀的艺术效果。他们把毫无逻辑联系的词、各不相关的意象组合在一起,随意并置与转换,譬如‘解剖桌上雨伞同缝纫机巧遇”、“湿汽车上的蜗牛”、“寡妇骨盆上的狮头’等。如果这种方法使用得当,使诗歌和小说产生新意;“它们的拼合愈出乎意料却又愈恰当，则产生意象愈有感染力”。阿斯图里亚斯的《总统先生》中乞丐佩莱莱昏迷中的呓语，常被人形容为印第安人“亦梦亦觉”的思想意识，但佩莱莱的呓语也是一首超现实主义的散文诗，是不同意象的出色运用。

我是极乐鸟的苹果和玫瑰。我就是生活。我的身体一半是谎言，一半是真话。我是玫瑰，我是苹果！我给大家一双眼睛，一只是玻璃的，一只是真的。用玻璃眼睛看到的只是梦魇，用真眼看到的才是真实。我是生活，我是极乐鸟的苹果和玫瑰。我是一切真实事物的谎言，一切虚构的真实。

魔幻现实主义则与超现实主义不同，不是用不同色彩的词组装成各种形形色色的意象，而是用不同的词表达同一事物或概念,阿斯图里亚斯称之为‘平行主义’,看起来似乎在做文字游戏，然而“它能一层一层地无限地加强文章的诗意，使读者产生一种进入‘魔幻’境界的感觉”。

超现实主义继承了达达主义对现实的虚无主义态度，反对一切传统、一切伦理,否定一切价值观念,当然,这也包括以理性为核心的资本主义文化传统和道德。与超现实主义恰恰相反，印第安人对现实采取宿命论的态度，在自然力面前无能为力，束手无策,听天由命,因此,战胜、征服自然力的办法只能靠想象或借助想象的神话。宿命论是印第安人信仰的重要部分，它是一股最复杂最强大的力量，根深蒂固地存在于印第安人的意识中，成为社会行为的准则。这种宿命论在魔幻现实主义小说中有大量的表现:《百年孤独》中马贡多被一阵飓风吹得不知去向;《佩德罗·巴拉莫》的结尾是全村的人都死光;《桑古里马家族》中的家族最后倾覆。虚无主义与宿命论在表现形式上各异，但彼此是息息相通的。超现实主义正像英国哲学家波普尔所说的：“他们最大的愿望是彻底清洗社会这块画布——创造一块社会的白板，然后在它上面画出崭新的社会制度。但是，如果他们一旦毁灭了传统，文明也随即消失，那么他们不必感到惊奇。他们将会

发现,人类又回到了亚当夏娃的状况,回到了野蛮状态。’超现实主义者精心制作的画架却镶嵌了印第安人原始、野蛮的图画。这都表现了两者对现实本质认识上的片面性，前者简单地否定，后者盲目地膜拜。超现实主义者对一切的否定是理性的，尽管他们提倡非理性,他们有宣言、团体,开展有组织的活动 印第安人的宿命论是非理性的，是一种集体的无意识，两者似又不似，体现了它们各自的个性。

魔幻现实主义的产生与超现实主义的存在是密不可分的。可以这样说，没有超现实主义，拉美不会出现魔幻现实主义。但魔幻现实主义并不等同于超现实主义，它承袭了十九世纪拉美人寻找的民族特性和二十世纪形成的拉美意识，因此它是拉美土地上的超现实主义。布勒东于 1938 年访问墨西哥时说道“: 墨西哥真是块超现实主义的风水宝地。这里的山峦、植物、造成种族混杂的原因，以及人民的远大抱负使我看到了一个超现实主义的墨西哥。”卡彭铁尔也不无感叹地问道“: 全部美洲历史难道不就是神奇现实的记录吗？ ” 魔幻现实主义的产生与发展既是纵向的继承又是横向的借鉴。不管是继承还是借鉴，文学的生命力在于创新，如果拉美作家在模仿中跟着别人亦步亦趋，走着超现实主义的老路，拉美文学将难以跻身世界文学之林，受世人所瞩目。魔幻现实主义是从超现实主义脱颖而出的，它既有超现实主义的痕迹，又有自身的不同于超现实主义的鲜明独特的特征。拉美作家踏着别人的脚印，走出了自己的路。

拉美新小说的形成和发展

在阿根廷首都布宜诺斯艾利斯有两条名闻遐迩的大街，一条名为佛罗里达大街，另一条叫做伯多大街，在这两条大街上居住的都是些有名望的作家、诗人，然而这两条街上的文人有各自的创作风格和对文学的追求。佛罗里达大街主张“艺术”文学，关注人的内心世界，情感冲突；伯多大街则提倡“游戏”文学，把文学视为人生游戏，梦般的现实。无论是“艺术”文学还是“游戏”文学都向传统的现实主义提出了挑战。无独有偶，墨西哥的“现代人”也对现实主义发难、反叛。这种发生在 1925 年南、北文学大国的文学现象预示着拉美文学发展的趋向，这就是四十年代拉美新小说的诞生。

拉美新小说的萌发，究其根源大致有四：一次大战后，美国忙于欧洲战事，放松对它后院的控制，拉美的民族经济由此发展起来。拉美各国的工业化形成了人口高度集中的城市，城市文化便应运而生，“艺术”文学、“游戏”文学正体现了这种城市文化，它们描写城市中的人、人在大都市中的心态，譬如离群索居、孤独苦闷、精神错乱等。这与阿根廷作家萨米恩托之后的“文明与野蛮”的小说主题已大不相同，城市作为一种新的空间逐渐取代了农村的地位，农村的矛盾也不再是文明与野蛮的矛盾，转化为封建的生产力与生产关系的矛盾。城市题材的小说首先发端

于阿根廷，其次是墨西哥，发展较为缓慢的是委内瑞拉和哥伦比亚，委内瑞拉的克里奥约主义和哥伦比亚长期的暴力小说阻碍了城市小说的发展。之后，拉美其他国家的城市小说也相继问世。阿根廷作家阿尔特被认为是城市小说始作俑者，博尔赫斯、奥内蒂和后来的马丁内斯·莫雷诺是城市小说的杰出代表，富恩特斯的小说《最明净的地区》则是城市小说的典范。

但城市小说最早出现于本世纪初，阿根廷作家曼努埃尔·加尔维斯的《师范学校女教师》、智利作家爱德华兹·贝约的《城市贫民》、委内瑞拉鲁菲兹·布兰科·丰博纳的《金人》都是优秀的城市小说。这些小说沿袭了上世纪自然主义的手法，对城市的贫民窟、妓院、赌场、上层社会的腐化堕落和社会底层芸芸众生的生活都有出色的描绘，但本世纪初的城市小说与四十年代的城市小说不可同日而语，本世纪初的拉美城市还不具备它自身的特点，“它们要么就是欧洲某些地区那种沉闷的外省首府的类型，要么就是和美国完全一样的现代商业大都市。”拉美的城市恰好属于前者。作家的视界狭窄，题材也较为单一。四十年代，拉美中产阶级的壮大和发展是城市小说创作的一个重要因素。拉美作家大多来自中产阶级，这个阶级的浮沉、命运的兴衰势必直接影响作家的创作情绪；由于中产阶级介于大资产阶级和无产阶级之间，它的心态尤为复杂，这就要求作家运用不同的写作手法来描写这个阶级和这个阶级的人。这与本世纪初的城市小说已有根本的区别。这是其一。

拉美新小说是政治、社会变动而引发的精神危机的产物，这种精神危机早在十九世纪末的现代主义中便可发现它的迹象，如与传统美学观点对立的为艺术而艺术、世界主义等，但还未形成一种社会思潮。现代主义者在这种精神危机中寻找一种新的

价值观念、一种新的感觉。墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯把现代主义这种探索称之为“与传统的决裂，自我否定后的继续”。二十世纪初的先锋派追求“内在的、激发的现实”、“自己的现实”与当时的现实主义已大相径庭。不论是现代派还是先锋派都否定资产阶级的价值观念，着力于描写人的内心世界。“深入到人的深处，往往给予文学艺术创作的幻想和只有夜晚梦中才熟悉的环境。当我们涉及人的基本问题时，我们弗洛伦西亚周围的丘陵和潘帕斯草原便无关紧要了。”① 近几十年来，拉美社会发生了深刻的变化，独裁政权的镇压变本加厉，作家在社会现实面前，虽然大张挞伐，淋漓尽致地暴露，但要对社会进行改造却无能为力，有些作家便采取“如果我们不能进行社会革命，我们将进行道德革命”。② 萨尔瓦多·埃利松多在《地下秘密墓室》中承认，他的创作意图只是传达一种信息：“或许是不能理解的，或许是不能沟通的。”还有些作家，他们作品中原有的“激烈”、“极端情绪”已被“趣事”、“平庸的情绪”所取代。以前的小说侧重社会层面，当代的小说更多地注重小说的主体或个人，由外向内转。这是其二。

本世纪二十年代，欧洲的各种文学流派纷至沓来，盛况空前。普鲁斯特的《追忆似水年华》、托马斯的《魔山》、乔伊斯的《尤利西斯》、卡夫卡的《审判》等欧美现代派作品无不是对拉美文坛的冲击，在拉美作家中留下了深刻的影响。“我们这种美学不仅由世界问题所决定，而且被人们一视同仁地阅读的那些新作家的作品所决定。”这些新作家中还有萨特和加缪。“特别是卡夫卡、萨特和福克纳的影响较早地在‘文学爆炸’的小说家身上

① 引自萨瓦托《人与齿轮》。
② 引自古斯塔沃·萨因斯《令人着迷的循环时光》。

开花，要没有这三位作家，‘文学爆炸’就无从确立……’[①] 多诺索深有体会地谈到这些文学大师的影响，“我觉得自己与我们这个世界的文学氛围的流派和浪潮联系在一起，被它们所制约。”这些文学大师的离经叛道、标新立异的文学风格启迪了拉美作家的创作灵感,激发了他们自身积蓄的反传统､反理性的能量｡拉美作家就是在这种外部刺激、内部骚动中寻觅、探索。这是其

拉美作家本身的骚动是拉美新小说萌发的主要原因，他们已不满足传统的现实主义的文学标准,即‘‘准确’地拍摄下我们的事物，只要一种可以证实的真实性，即倾向于把小说变成一部真实的文献｡’或‘这些带来贫乏的模仿性标准,况且模仿能证实为‘我们的事物’——社会问题､种族､风景——变成了衡量文学质量的尺度，这是为小说设置的最大障碍。”[②] 文学要么成为历史的注释，要么变成现实的简单模仿、复制或机械的反映，排斥文学的审美因素。四十年代前，传统的现实主义一直在拉美文学中占主导地位，如果把传统的现实主义作为衡量文学作品优劣的唯一标准和尺度,这必然阻碍文学的发展｡“当他们(拉美现实主义的主要流派克里奥约主义、地域主义和风俗主义）采用这种尺度并将它推广时，便给文学兴趣定下一个框框，这类框框给西班牙美洲小说带来了极大的危害。”[③] 就连著名的现实主义作家、被誉为墨西哥革命小说之父的马里亚诺·阿苏埃拉也深感“照相式’的现实主义的缺陷,试图寻找一种新的表达方式｡“我大胆地决定，用现代最新的技巧，写出轰动的作品。我仔细地研究现在人们熟知的技巧，玩弄词藻、句法和观点表达上的模糊以

①②③ 引自何塞·多诺索《文学"爆炸"亲历记》。

达到崭新的效果。'①他的小说《萤火虫》(1927)的文学试验是成功的，但经济效益是惨败的。因为二十年代的读者还不能接受这种实验小说。就在马里亚诺·阿苏埃拉的力作《在底层的人们》出版前的一年，一部题为《似马的人》问世，这部小说"把想象的恐怖引入到现实世界的内部中去"。该书的作者拉斐尔·阿雷瓦洛被后人誉为"拉美新小说的先驱"。《似马的人》的题材取自现代主义大师鲁文·达里奥的短篇小说《拉罗沙先生》中的半人半马怪的形象，但与《拉罗沙先生》的氛围已完全不同，帕赫斯·拉腊亚认为"在《似马的人》中，作者比现代主义走得更远，到达了超现实主义和极端现实主义的领域。'②《似马的人》在描写外部的、周围的现实的同时，伴随着另一种内在的、心理的现实。如果我们深入到《似马的人》中，将会发现现实新的范畴，完全不同于现实主义的那种现实，现实主义的现实稳定性开始动摇、瓦解，使我们不知道是否踩在地面上。拉美作家的骚动，一方面表现在对长期形成的文学观念的反拨，另一方面则是对新的形式、新的表达方式的强烈追求。阿根廷作家阿尔特是一位文学探索者，他的小说《狂暴木偶》(1926)描绘了城市中的生活，脱离了直面农村的地域主义小说，但又不失对社会的批判：布宜诺斯艾利斯这个大都市是吞噬穷人的残酷的机器，人们不得不陷入卑鄙下流的泥坑而不能自拔。他的另两部小说《七个疯子》(1929)和《喷火器》(1931)主张通过革命，"直到发疯的人们向上帝祈求宽恕。'③其实，阿尔特所谓的革命并未触及资本主义制度本身和资产阶级的价值观念，只是理想和希望落空后的挣扎，从个人的

①见马里亚诺·阿苏埃拉《全集》。

②见帕赫斯·拉腊亚《阿尔瓦洛·马丁斯的奇特故事》。

③见罗伯特·阿尔特《全小说和故事》。

道德和精神上寻找出路。然而，阿尔特小说把幽默、嘲讽、痛苦、幻想与人类内心的心理感受熔于一炉，这不啻是对小说的开拓和创新。如果说阿尔特把拉美的地域主义小说推向了城市小说，揭开了现代城市小说的序幕，他的同胞莱奥波尔多·马雷查尔则使拉美小说的群体意识转向对个人命运的关注。他的小说《亚当·布谊诺斯艾利斯》(1948)通过主人公的旅行，描写他的痛苦、空虚和冷漠。他的灵魂仿佛咬住了看不见的鱼饵，拽着鱼饵绳子的是看不见的农夫。农夫象征着上帝，他的行为由上帝来支配。小说的宗教色彩浓厚，充满神秘感。《亚当·布宜诺斯艾利斯》不仅叙述人的外部形态，而且进入到人的内心深处，塑造一个活生生的、灵与肉的人。“马雷查尔反对二十世纪小说中人与世界混乱地互不相关的观点，塑造了一个完整的人的典型形象。”① 马雷查尔还通过小说人物的对话和插话，就文学问题发表见解，他否定克里奥约主义和地域主义，指出传统小说必须向新小说过渡。他的这些看法得到越来越多的人的赞同，他的小说《亚当·布宜诺斯艾利斯》也成为拉美小说的扛鼎之作。这是拉美新小说的成因之四。

四十年代新小说诞生前，拉美作家，从现代主义到先锋派都面临着如何对待‘现实’的问题。批评家佩德罗·格拉塞斯从二十世纪初地域主义小说的研究中得出这样的结论：人在自然力面前是软弱的、被动的，自然力窒息了人和他们的行为。四十年代的新小说否定了这种看法，认为人在各种事件面前是主动的，不是被动的接受。新小说的人类中心说取代了传统小说的自然力决定论。何塞·安东尼奥·波图翁多认为，四十年代以后社会现实变得更为复杂，一方面各国的社会发生了变化，阶级关系

① 引自格·科尔松《形而上的激情》。

趋于复杂，城市中出现了中产阶级、赤贫和专制的统治集团；另一方面，拉美各国原有的原始生活方式依然存在，社会矛盾已不是用简单的“文明与野蛮”所能概括的了。1910 年墨西哥资产阶级民主革命之后,社会矛盾和阶级关系较为清晰、明朗,以社会为批判内容的现实主义小说大量问世，仿佛一股挡不住的洪流席卷了整个拉美文坛。阿根廷作家拉雷塔的《堂拉米罗的荣耀》(1908)、智利作家巴里奥斯的《驴子兄弟》(1922)、哥伦比亚作家里维拉的《漩涡》(1924)、墨西哥作家阿苏埃拉的《在底层的人们》(1915)、阿根廷作家吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松布拉》(1926)、委内瑞拉作家加列戈斯的《堂娜芭芭拉》(1929)，这些小说与十九世纪末的现实主义小说的根本区别在于拉美作家第一次把目光对准了自己，寻找一条拉美民族的文学道路。但在加列戈斯发表了《堂娜芭芭拉》之后的地域主义小说开始衰落，这并不等于说农村题材从小说中根本消失。相反，以印第安主义小说形式出现的农村题材获得了蓬勃的发展，厄瓜多尔作家伊克萨的《瓦西蓬戈》(1934)、墨西哥作家洛佩斯·伊·富恩特斯的《印第安人》(1935)、秘鲁作家阿莱格里亚的《金蛇》(1935)和《广漠的世界》(1934)都是出色的以农村为题材的小说。危地马拉作家阿斯图里亚斯的《玉米人》(1949)和秘鲁作家阿格达斯的《深沉的河流》(1958)把农村题材的小说推向了一个新的台阶，进入了新的领域。《玉米人》是魔幻现实主义的经典之作，已属新小说的范畴；《深沉的河流》则具有传统小说的特征和新小说的因素，小说中价值观念的转变和对自我的认识是在以往的印第安主义小说中从未有过的，标志着阿格达斯在创作中从传统小说向新小说的发展。

在现实主义大行其道时，拉美文坛上出现了一种不和谐的

声音，一些具有现代派倾向的小说悄然兴起。引起当时读者注意的有：智利作家佩德罗·普拉多的《阿尔西诺》(1920)、墨西哥作家托雷斯·博德特的《雾中的玛加丽塔》(1927)、乌拉圭作家费利斯贝尔托·埃尔南德斯的《没有封皮的书》(1929)、智利作家聂鲁达的《居民及其希望》(1926)和维多夫罗的《色情狂》(1933)。在文学探索中，较为突出的作家是阿根廷的阿尔特、危地马拉的阿雷瓦洛·马丁内斯和阿根廷的马塞多尼奥·费尔南德斯。尤其是马塞多尼奥,他在1928年创作的《睁眼的入睡者》中首先对现实提出了质疑，“是否只有一种现实？”对此，马塞多尼奥自己作了回答“现实决非是生活的真实,或生活的复制。”有争议的是现实,而不是梦,梦是它自身的、简朴的存在。’马塞多尼奥的美学思想体现在他的小说《永恒的小说博物馆》里。传统小说使读者的趣味集中在情节的悬念上，与环境和人物有一种认同感。马塞多尼奥力图破坏读者的这种认同感，寻找人的震撼点，体验人在失去自我把握时那种本体的完全解放，哪怕是瞬间的。为此，马塞多尼奥系统地探索无序的、不连贯的手法，使小说的情节离开贯穿始终的情节主线，使之随意地流动。他的小说《永恒的小说博物馆》是如此,其他小说《刚来的角色》(1929)、《开始的小说》(1941)、《元的继续》(1944)也是这样。《永恒的小说博物馆》避开各种情节，缺乏逻辑的连贯，人物的思想、心理活动和激情在小说中难以寻觅“使小说不至于坠入现实中。’这部在拉美具有开创性意义的小说，与《佩德罗·巴拉莫》、《跳房子》、《绿房子》不尽相同，后三部小说虽然很难找出情节的主线，但它总是存在着的。如果说科塔萨尔的《跳房子》是一部反小说,《永恒的小说博物馆》则在《跳房子》之先,是拉美文学中的第一部反小说,它为六十年代拉美反小说或语言小说的形成产生直接的影响。

马塞多尼奥对现实的质询，实际上是对现实主义的发难。自此，现实已不是一成不变的概念，不同的作家对它有不同的认识和理解。秘鲁的阿格达斯认为现实是生活的永恒冲突，他的小说《深沉的河流》通过学校的暴力行为、性压抑、犯罪氛围与主人公对印第安人生活的向往，向读者揭示的是犹如阳光与阴影、好与坏的生活的永恒冲突。“人们模糊地观察着这样争斗的世界，被阳光和急骤的流云摇曳的世界。”①阿斯图里亚斯的《总统先生》则向读者展示另一种客观的存在；在独裁政权的恐怖中，人表现出来的懦弱和胆怯。“总统先生的行为准则是不给予（他们）希望，践踏他们，让所有的人都恐惧。”这种恐惧并非小说的虚构，而是客观的存在。正如阿斯图里亚斯所言，该书“突出的因素是恐惧，这种恐惧不是文学的产物，而是人类现实的结果。”阿斯图里亚斯在与卡米洛·何塞·塞拉的谈话时进一步指出：“我的书最重要的东西是对从上到下社会各阶层道德价值堕落的研究。”阿斯图里亚斯通过想象、虚构制造出一种现实，这种现实并非完全是真实的，也无法在现实生活中得到印证，但它是一种客观的存在，为读者提供一个参照系。阿根廷的科塔萨尔否定把现实分为真实的现实和虚构的现实，现实的各个方面（理性的、本能的、现实的、想象的、科学的、诗学的）融为一体，成为一种真正的现实。他的小说《跳房子》中的人物奥利韦拉，一方面要克服生活‘见证人’的角色，摆脱现实的真实性，“从桥上瞧着形而上的河”，而不是跳入河中游泳，摘下过于理智的面具，用另一种方式看世界；另一方面克服所谓的两重性，把理性与本能、物质与精神、行动与观察合而为一，达到一种新的现实。智利的多诺索对现实的看法与科塔萨尔的看法颇为相似，他认为“一部迷宫

① 引自阿格达斯《深沉的河流》。

式的、精神分裂症的小说，现实的、非现实的、梦幻的、不眠的、梦呓的、幻想的、活着的和将要活着的各个方面都混合、掺杂在一起，永远弄不清哪个是现实，但已不是'社会现实主义'的了"。①多诺索和科塔萨尔的现实概念已与传统的现实概念大不相同。但这个世界的无序、社会的混乱使作家们感到忧戚，多诺索在与格·伊·卡斯蒂略的谈话中指出"人类在世界上开始扭曲，失去了称之为正常的领域，变得几乎难以辨认了。在这个世界上，道德、性、感情等通常的标准失去了意义，濒临粉碎。"他的小说《污秽的夜鸟》"打破了日常生活中现实的界限，并把现实变成恶梦般的魔鬼世界。"②生活在这个世界里的人都是昏聩的、迷乱的，一切都变得荒诞可怕，不稳定，价值标准走了样，处于混乱之中。古巴的莱萨马·利马在他的小说《天堂》中主张"每部作品将是一种反映的形式"，把世界的无序、社会的混乱全盘呈现在读者面前。乌拉圭的奥内蒂运用荒诞的手法来反映这个世界的无序和社会的混乱，小说《死亡与女孩》(1973)中各种人物自己欺骗自己，又去欺骗别人，在他们之间有一条鸿沟，阻止他们去相互了解，表现了生活中的荒诞。秘鲁的巴尔加斯·略萨除了反映社会的现实之外，还要刻画人的现实，使社会现实和人的现实获得平行的效果。《绿房子》描写了皮乌拉城的现代生活和农村地区的原始生活构成的社会现实，同时也描绘了在这种社会现实中的人的堕落和毁灭。这种平行的效果早在《总统先生》、《平原烈火》和《佩德罗·巴拉莫》中便得到了体现。人的生存离不开社会，因此，"伟大的小说不能不讲贫困和无知这类事情。"③鲁

①转引自《多诺索小说集》的序言。

②引自《污秽的夜鸟》中译本序。

③引自胡安，鲁尔福《编写的自传》。

尔福的《平原烈火》涉及了暴力、死亡、犯罪、动物似的性欲、人的堕落和宿命论，但小说的主题是人的孤独和世界的毁灭。《佩德罗·巴拉莫》叙述了社会各种公开的或稳秘的恶势力，突出人在肉体和精神上所遭受的压抑。不管对《佩德罗·巴拉莫》作出何种解释，小说中表现现代人精神上的失落是这部小说的根本。

佛罗里达大街的"艺术"文学、伯多大街的"游戏"文学，均因对现实的不同理解而产生风格各异的文学倾向。"艺术"文学凌驾于文学之上，脱离现实，追求个人的情趣和内心活动；"游戏"文学站在现实的对立面上，调侃、嘲弄现实。在拉美其他国家的作家沉湎于现实主义创作时，阿根廷作家冲破传统的现实概念的羁绊，寻找现实中更深沉的东西。"几乎在整个拉丁美洲，文学仅仅是政治的辩护词、集体游戏，或居民中这个或那个阶级状况的一种描述时，在布宜诺斯艾利斯，我们正在完全自由地发明和幻想。"[①] 马塞多尼奥是对现实公开诘难的第一人，博尔赫斯不仅对现实，而且对宇宙、对人都深表怀疑。"如果我们不了解存在的意义，不了解世界，不了解自己，我们如何来界定它们呢。"因此，博尔赫斯是不可知论者，或怀疑主义者。对此，他颇感自豪，"如果我在某些方面是个富翁的话，这就是困惑和不确定性。"博尔赫斯后来又成为神秘主义者，他认为世界蕴含着一个无限的象征系统，他的密码我们还未拥有，或已被遗忘。博尔赫斯的小说总是蒙上一层神秘的面纱，主题模糊，仿佛是不见底的深潭。《巴别图书馆》、《特隆，乌克巴尔，奥尔比斯·忒蒂乌斯》、《巴比伦彩票》就是这类捉摸不透的小说，巴别图书馆是形而上的世界，特隆是一个像地球仪似的星体，巴比伦彩票是某种有组织的排列。博尔赫斯的小说具有两种不可或缺的部分：迷宫和

① 引自胡安·鲁尔福《编写的自传》。

时间。他的一些小说以迷宫作为小说展开的中心，《南方》中的达尔曼只是在死亡的时刻才找到自己的存在，《阿莱夫》、《不死的人》、《神学写下的文字》中的主人公都有一种神秘的密码；在时间的运用上扑朔迷离：《秘密的奇迹》的时间停滞、《瓜亚基尔》的时间循环、《曲径分岔的花园》的时间平行、交叉、背离。对于小说的复杂性正如他在《布罗迪的报告》的序言中所说的"我不敢说我的小说是简单的。在地球上不仅仅只有一张纸、一句所谓的话，所有的一切充斥着宇宙，它的最高象征便是复杂。"博尔赫斯小说的复杂性往往表现事物的两个层面，第二层面仿佛是一面镜子，把第一个层面的形状还原或颠倒。在《另一种死》中有两个死者，一个是胆小的死者，另一个是英勇的死者，在某种意义上来说，后者是对前者的纠正。在《斗士与女俘的故事》中有野蛮时代的文明，文明时代的野蛮。小说中的人物，有时不同的人是同一人；同一个人是不同的人；一个人是别的人，又是所有的人。这种形而上的抽象概念使博尔赫斯小说更为复杂。博尔赫斯善于杜撰，用假设、幻想来构筑他的不可知的世界，常以"无限"、"永恒"作为小说的主题，如《镜子和面具》等便属于这类小说。博尔赫斯的不可知论、博尔赫斯的幻想、博尔赫斯的小说实验对拉美作家产生了深远的影响，这从作家们的创作中反映了出来。

博尔赫斯属于佛罗里达大街"艺术"文学的文人，但他的小说并非完全与现实毫无接触，虽然取消了现实与幻想的界限，提出一种不可实现的假设，然而小说的细节仍以现实为依据，从现实生活中可以找到它们的位置。博尔赫斯运用纯正的语言、清晰明了的比喻，没有人工雕凿的生硬。他在《布罗迪的报告》的序言中写道，"我过去不是，永远不是人们称之为的寓言家或寓言

的预言家。现在我是个知天命的作家，我不想成为伊索。我的小说如同《一千零一夜》让人消遣,让人激动,而不是让人思考。”

罗伯特·阿尔特是伯多大街‘游戏’文学的作家,他的成功并不在于他对‘游戏’文学的忠诚,相反,他用幽默、梦魇来刻画人物的同时，把目光投向了布宜诺斯艾利斯社会，描写都市文明中失业者的痛苦和挣扎在贫民窟中不幸的人们。他的小说《狂暴木偶》、《七个疯子》、《喷火器》、《妖术的爱》(1932)记录了作家在文学探索中留下的足迹。与阿尔特同时代的作家巴勃罗·帕拉西奥虽英年早逝，但对现实的看法比阿尔特更为实际，他认为‘小现实的积累便是生活,其他的则是想象’,① 他的小说《被处绞刑者的生命》叙述的是“小现实”，这些“小现实”由分散的情节、跳跃的叙事所构成。他的某些小说技巧为后来的作家所借鉴，《被处绞刑者的生命》中象征封闭落后的首尾衔接的圆圈手法在加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中得到了充分的应用。

在博尔赫斯之后的一些作家，对现实的认识都有各自独特的见解，但他们没有发表宣言，也不谈什么主义，他们的文学主张体现在他们的作品中。阿根廷作家阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯的小说《道德的创造》(1940)用想象来替代现实，追求现实的永恒。他后来的小说则把现实、梦幻重叠、混合;《英雄的梦》描写了一个人做了一个梦，他要证实梦的真伪，于是在现实中寻找，最终找到了他的梦：死在刀下。智利女作家玛丽亚·路易莎·邦巴尔的《最后的雾》氛围朦胧,情节扑朔迷离,现实与梦幻并存，被称为拉美的超现实主义小说。她的主要作品《被装殓的女人》(1941)叙述了一名死去的妇女对过去的回忆。“夜幕降临

①引自巴勃罗·帕拉西奥《德沃拉》

后她的眼睛微微张开，噢，张开了一点儿，仿佛在她的长睫毛后边隐秘地瞧着。”小说的结尾告诉人们，她瞧见了活着是无意义的:“她活着是生者的死,现在她渴望着投入到第二次死亡,死者的死。”女作家冷眼看世界,用桀骜不驯的笔触来抨击社会,描写人生。胡安·卡洛斯·奥内蒂是新小说前夕的重要作家，他的小说“在外部事实的历史中，几乎看不出内心的、深层动机的迹象,也看不出某些人物在挫败的绳索上往来奔跑的孤独、柔弱、无耻的迹象”。[①]但他的小说运用了比以前更为广泛的创作手段来描写现实,《井》(1934)便是这样的一部小说。两年后,《无主的土地》问世,这部小说与土地问题无关,土地只是一种象征,它面对的是布宜诺斯艾利斯的城市生活，他的第三部小说《为了这天晚上》(1943)对城市生活作了进一步的描写。他在拉美新小说中占有重要地位的小说则是《短暂的生活》(1950)，尤其是他的力作《造船厂》(1961)。奥内蒂所创作的小说是一个完整的整体，小说发生的地点圣塔玛丽亚既是小说的地理空间，也是作者创作中的一个封闭的世界。这个世界是断裂的，不以编年史的直线时间为计量，人物活动于各部小说之中。

费利斯贝尔托·埃尔南德斯是新小说前的最后一位代表作家，他的声望可与马塞多尼奥、阿尔特、帕拉西奥和博尔赫斯比肩。他的小说《这样的人》(1925)说出了他对现实的看法:“每种生物规律都自然地组合，智者却不懂得生物规律的首要组合是欢乐与痛苦，痛苦占主要成分，或许痛苦是唯一的。但这种组合是人类欢乐的强大基础。将要变成疯子的人，寻找宇宙是什么的人,他们不懂得欢乐为何物。有时,我不知道为什么(知道与否对我并不重要，譬如现在)模仿欢乐的人进行创作，可是总不

① 见豪尔赫·鲁菲尼利为《小说全集》写的序。

能如愿以偿。有时，我觉得，我没有过，也未曾有过什么叫欢乐。”他的小说《没有封皮的书》、《安娜的家》（1930）、《中毒》（1931）、《失去的马》（1943）、《绣球》（1950）、《被淹的家》（1960）、《回忆的土地》（1965）中的幽默、想象、痛苦、内省、情节错位、形而上的游戏无不是作家对现实不倦的探索。“您的小说加速了我们心脏的跳动，上升到我们的脑海里，使我们的头脑欢乐、美好了。’[①]

新小说前的现实主义已不同于传统的现实主义，它在潜移默化地变化着，欧美现代派的美学原则已逐渐地渗透到拉美作家的创作中。新世界主义便是对这种现实主义的阐述，它是拉美地域主义的延伸，以表达对新世界——新大陆的体验，通过新的创作技巧、新的形式有效地反映拉美真正的现实。三十年代的小说体现了这一特点，委内瑞拉作家阿图罗·乌斯拉尔·彼特里的《红色长矛》（1931）、墨西哥作家马里亚诺·阿苏埃拉的《萤火虫》、秘鲁作家何塞·迪埃斯·坎塞科的《公爵》（1939）、厄瓜多尔作家德梅特里奥·阿基莱拉·马尔塔的《堂戈约》（1934）和古巴作家卡彭铁尔的《埃古一扬巴·奥》（1933）反映了新世界出现的新问题。

在新世界主义的影响下的各种小说，不仅剖析过去的现实，而且对拉美人的特性作出解释。这与当时关注人的感情、心理的内在小说不谋而合。所谓内在小说正如乌拉圭的卡洛斯·雷伊莱斯在《艺术的探索和实验》中所阐述的那样“人生活在各种相对因素碰撞的混乱战场上”，人的精神、感觉和思维存在于复杂的生活中，这要求文学也要有相似的形式表达人的内在的心理活动。虽然新世界主义小说和内在小说表现形式各有不同，仍有各自的发展轨迹，但已渐趋合一。这是四十年代拉美文

① 引自赫尔·弗洛雷斯选编的《观赏台》。

学呈现的特殊现象。在拉美新小说中，这种合一的形式又得到进一步的强化，使理性与非理性、现实与想象、物质与精神、个人与社会纠缠在一起，难解难分，为新小说的繁荣创造了条件。阿根廷作家爱德华多·马列亚的《凡绿皆尽》(1941)、墨西哥作家何塞·鲁文·罗梅罗的《比托·佩雷斯无用的一生》(1938)、哥伦比亚作家爱德华多·罗梅罗·博尔多的《我自己的四年》(1934)把人物的心理分析与具体的社会现实有机地结合；乌拉圭作家奥拉西奥·基罗加的《受迫害的人们》(1934)、危地马拉作家阿雷瓦洛·马丁内斯的《似马的人》、智利作家佩德罗·普拉多的《阿尔西诺》和克莱门特·帕尔马的《XYZ》(1934)把想象与现实融为一体。

在新小说诞生的前夕，并不存在一种占主导地位的文学流派，作家们既没有十九世纪末现代主义的风采，也没有本世纪二十年代先锋派的呐喊，但他们都以一种新的视角观察世界，用自己的、主观的方式冷静地看待这个世界，创造一种氛围，制造一种现实，把注意力集中在文明危机下现代人的问题；他们并不脱离这个社会，他们制造的现实只是社会的变形，既然世界是无序的，不合逻辑的，现实是混乱的，而生活在这种世界和现实中的现代人，必将会出现精神危机。"您不知道，在他的内心藏着一只猛兽，在某种情况下它将会挣脱，您不知道它将向何处去。"[①]这只猛兽来自"他自己灵魂的深渊和洞穴"。萨瓦托在1977年的一次谈话中对此作了阐述："我的小说，不论好与坏，宗旨都是对人的生活的最后困境作一次检查：孤独和死亡、希望或绝望、对权力的追求、对绝对的寻觅、存在的意义、上帝的存在或缺席。我不知道是否全面表达了那些形而上的悲剧。但是，不管如何，这是

①见萨瓦托的《七个疯子》。

我打算要做的。”他的小说《地道》形象地描绘了人的失落和绝望。黑暗、孤寂的地道就是生活，爱只给人一种幻想，只是把一垛石墙变成了玻璃墙，总被某种东西所隔离。主人公斯特尔的疯癫象征着存在的混乱，他的情爱、犯罪、嫉妒是一种形而上的不安。萨瓦托的另一部小说《英雄与坟墓》写出了人与人之间的互不沟通,由此而造成现代人的孤独、冷漠,以及在这种孤独、冷漠下隐藏着的不安。奥内蒂的《井》中主人公利纳塞罗也感到了这种不安、对人生无端消耗的不安。“我感到我的生命只不过是时间的碎片，一片又一片地在流失，就像钟的响声、流动的水……，我无能为力了，时间在我的左面和我的右面无情地匍匐前进……。在晚上,我们是瞎子,目不转睛,却什么也不明白。”利纳塞罗对毫无意义的生活感到厌倦和慵懒，但又无力挣脱它。由于他没有信仰，因此，生活甚至生命对他来说都是荒谬的。然而又不愿意这样生活下去，便用梦幻代替信仰，沉浸于爱情和冒险的梦幻里。这更使他脱离现实世界和生活。由于制度、法律和原则形成的社会失去了它的和谐，理性主义和宗教已不再约束人的灵魂，人不知何去何从。科塔萨尔称现代人迷失了方向，于是人走向堕落，家庭濒临瓦解。多诺索的《污秽的夜鸟》中，人只是空空的行囊，戴着面具扮演他们的角色。但是在腐败、物欲横流的社会中，现代人并未完全绝望，在科塔萨尔的小说中多次出现向人们指出方向的星星。奥内蒂的《短暂的生活》向人们显示，在背叛资产阶级荒诞的生活方式和道德标准时，在毁灭中自觉地寻找自我，“人是可以在没有回忆，没有预言中生活的。”

四十年代是新小说腾飞的起点，这一时期的作家大多集中在墨西哥和阿根廷。墨西哥的何塞·雷武埃尔塔斯和阿古斯丁·

亚涅斯是两位锐意革新的探索者。雷武埃尔塔斯从1941年至1969年共出版了六部小说，主张通过革命改变人的物质生活条件，但他的小说具有宿命论的观点。他的小说《人类的丧服》是一部在创作技巧上有创新的小说。亚涅斯的《在洪水边缘》(1947)不仅为墨西哥革命小说写上了句号，而且为墨西哥打开了通往新小说的道路。但在墨西哥新小说的作家中取得更大辉煌的是胡安·鲁尔福和卡洛斯·富恩特斯,他们分别以《佩德罗·巴拉莫》和《最明净的地区》为新小说赢得了读者。阿根廷在文学探索的道路上更是人材济济，较有名气的作家和作品就有：阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯的《道德的创造》、博尔赫斯的《曲径分岔的花园》和《幻想》(1944)、何塞·比安科的《老鼠》(1943)、埃内斯托·萨瓦托的《地道》(1948)、莱奥波尔多·马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》(1948)、爱德华多·马列亚的《寂静的海湾》(1940)。但必须指出的是拉美其他国家在文学探索的道路上并未停滞不前，它们以渐进的方式向前发展，不像墨西哥和阿根廷那样猛烈、急骤。因为在这些国家中，作家首先关注的是印第安人、黑人、混血人种等不同种族的命运和具体的社会问题：人民的贫困化、农村人口向城市转移而造成的失业大军、独裁统治、帝国主义掠夺等。然而，对四十年代之前的、反映这些具体问题的现实主义小说，一些作家也颇有微词。略萨认为以前的文学是“原始的”,只具备了“地方的”、“地域的”、“民族的”概念；胡安·洛韦卢克在他的第二部论文集《拉丁美洲小说》中称那些小说不是“纯粹的”小说，把政治、社会因素强加在小说里,这是一种初级的现实主义 路易斯·哈斯对拉美三部现实主义杰作《漩涡》、《堂娜芭芭拉》、《堂塞贡多·松布拉》不以为然，“像加列戈斯这样的小说家，尽管有他们的重要性，但小说缺乏

内涵，只是在事物的表面一擦而过。’[①] 豪尔赫·拉福格对那些小说采取否定的态度：“大概到 1930 年左右，不带有某种意图的小说屈指可数。”[②]

三十年代的拉美现实主义小说已发展到了极限，略萨等作家对现实主义的发难预示着一种创作危机的到来。要么模仿三十年代的小说循规蹈矩，要么打碎偶像，独立创新。拉美作家的创作，在四十年代发生质的飞跃，既是对传统现实主义模式的扬弃，又是对传统现实主义的超越。发生在四十年代的魔幻现实主义，虽然扎根在现实的土壤上，却是对现实更深层的开掘。魔幻现实主义是“在现实主义的素材中，对人的神秘思考”[③]魔幻现实主义的代表作《总统先生》在刻画独裁者的同时，穿插印第安民族的神话和传说，突出印第安民族的心灵、气质、情感、传统和思维方式。他的另一部小说《玉米人》(1949)“在两个层面上展开，一是梦幻的层面，另一是现实的层面。印第安人描绘他们感觉到的日常现实的同时，传递出一种梦幻的、寓意的、想象的现实。”[④]这两种同时并存的现实构成了印第安人的真实生活。由于魔幻现实主义作家运用了他们各自的创作技巧，虽属同一流派，他们的小说风格各不相同，千差万别。六十年代加西亚·马尔克斯的《百年孤独》不同于阿斯图里亚斯的《总统先生》和《玉米人》，八十年代伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》又异于《百年孤独》。古巴作家卡彭铁尔的《神奇现实》也产生于四十年代，“神奇现实”的神奇是事物的突变，是拉美现实的客观存在，而非超现实主义的刻意追求。他的小说《这个世界的王国》(1949)便是对

①引自路易斯·哈斯《我们的事物》。
②引自豪尔赫·拉福格《拉美新小说》。
③④ 引自路易斯·哈斯《我们的事物》。

他的文学主张的一种诠释。四十年代，拉美新小说出现了繁花似锦的局面，风格独特、具有创新意识的作品层出不穷，除了举世瞩目的魔幻现实主义外，博尔赫斯在四十年代连续写出了“卡夫卡式的幻想主义”作品：《曲径分岔的花园》（1941）、《虚构集》（1944）和《阿莱夫》（1949），标志着他的‘幻想文学’新的发展；他的同胞萨瓦托的《地道》（1948）从心理的角度切入人物的内心世界，改变了传统小说的概念，创立了拉美的心理现实主义；马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》（1948）用不同的视角、多种的艺术形式描述了人物命途的多舛，形成一种全景式的小说，扩大了小说的叙述范围。

五十年代，在拉美文坛出现了一部煌煌奇书，这就是胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》。全书是对话、独白和不多的旁白构成，回忆和梦幻穿插其间，形成一幅光怪陆离的彩色画面。景物的描绘、人物性格的刻画、情节的展开都溶化在平淡无奇的叙谈、娓娓道来的独白和拾遗补缺的旁白之中。尤其是情节的切割、分离、颠倒更使人扑朔迷离，就像一座迷宫，曲径通幽，经络万端，读者只有通过分析、思考、综合才能悟出个中味来。鲁尔福塑造的庄园主佩德罗·巴拉莫这一人物形象，反映了墨西哥资产阶级民主革命前后的农村状况，具有普遍的意义。作家还用生动、形象的语言道出了当时的现实：“这个世界啊，它从四面八方把你压得紧紧的，处处都要把我们生活压成齑粉，将我们弄得粉身碎骨，像是用我们的鲜血浇洒大地。”在这个时期里，拉美新小说出现了两种新的小说形式：一是以故事发生的地点为依据的系列小说，另一是全景式的小说。前者以奥内蒂的《短暂的生命》（1950）为代表，后者以以墨西哥卡洛斯·富恩特斯的《最明净的地区》（1958）为主。在《短暂的生命》中，作家塑造了人物胡安·

玛丽亚·布劳塞，他建立了城镇圣塔玛丽亚，这座城镇又为创建者竖起了铜像，可是创建者却在逃避作家。圣塔玛丽亚是拉美社会的缩影，社会进程的写照，它出现在奥内蒂的多部小说中。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中的小镇马贡多，也见诸于他的其他一些小说。类似圣塔玛丽亚城镇的还有《佩德罗·巴拉莫》的科马拉和委内瑞拉作家米盖尔·奥特罗·西尔瓦的《死屋》中的奥尔蒂斯,它们都蕴含着特定的社会意义;《最明净的地区》是一部典型的全景式小说，作者运用了欧美文学大师的创作技巧，描写了一些人物命运的沉浮，反映了1910年墨西哥资产阶级民主革命的进程。这种截取历史的某个侧面，把历史的方方面面浓缩在某种事件或特定的空间里的手法，早在马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》可见一斑。然而,《最明净的地区》全方位地写出了"一个城市的传记,一部现代墨西哥的总结",以史诗般的笔触细腻地描绘了芸芸众生的人情世态。继《最明净的地区》之后，一些全景式的小说相继问世：墨西哥作家费尔南多·德尔·帕索的《何塞·特里戈》、巴拉圭作家罗亚·巴斯托斯的《人子》、古巴作家莱萨马·利马的《天堂》以及富恩特斯的另一部小说《我们的土地》。

拉美新小说进入六十年代时发生了突发性的转折，欧美人把这一文学现象称之为"文学爆炸"。"文学爆炸"的发生有其内在和外来的因素。1959年古巴革命的胜利为处于彷徨、徘徊、不知向何处去的拉美知识分子指出了方向，给他们带来了希望。其中的一些知识分子为了打破帝国主义对古巴的经济封锁，团结拉美的大部分知识分子，共同对付敌人。在这些同情古巴革命的知识分子中,尤以卡洛斯·富恩特斯、科塔萨尔、加西亚·马尔克斯和巴尔加斯·略萨的表现最为突出，成为拉美"文学爆

炸”的先锋。他们撰写文章，开办讲座，会见记者，利用各种形式宣传拉美文学，更为重要的是他们用他们的作品以引起世人的注意：富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》(1962)、巴尔加斯·略萨的《城市与狗》(1963)和《绿房子》(1965)、科塔萨尔的《跳房子》(1962)、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》(1967)。古巴为对付帝国主义的封锁，创立了“美洲之家”，每年举办文学评奖，出版各国作家的文集，“使拉美各国间获得更好的理解和尊重。”这为拉美的文学爆炸提供了条件，同时也提高了古巴在世界上的地位、在拉美的声望。由此，古巴已成为争取民族解放的中心，拉美作家朝圣的麦加。1962年在智利库塞普西翁大学召开的知识分子大会上，全体与会者一致拥护古巴革命，把一次知识分子的聚会变成了政治宣传，给大会涂上浓厚的政治色彩，可见古巴革命在人们心中的影响之深。西班牙出版商的加入推动了拉美文学向世界挺进的步伐，但也使“文学爆炸”的小说带上了强烈的商业化倾向。自1936年西班牙内战后，西班牙失去了它在拉美的市场。为了恢复他们传统的市场，西班牙的一些出版社为拉美作家大开方便之门，把一些重要奖项授予拉美作家。塞伊克斯·巴拉尔出版社设立的小丛书奖，于1962年授予巴尔加斯·略萨的《城市与狗》。之后，墨西哥作家比森特·莱涅罗的《瓦工》(1963)、古巴作家卡夫雷拉·因凡特的《三只可怜的老虎》(1964)、墨西哥作家富恩特斯的《换皮》(1967)、委内瑞拉作家阿德里亚诺·冈萨雷斯·莱昂的《携带的国家》(1968)、智利作家多诺索的《污秽的夜鸟》都获得过该奖。西班牙最大的出版社之一纳达尔出版社把该社的大奖授予拉美作家，哥伦比亚作家曼努埃尔·梅希亚·巴列霍的《指定的日子》(1964)和爱德华多·卡瓦列罗·卡尔德隆的《一个高尚的野蛮人》(1965)获得了

该奖。拉美作家凭借着这股热浪，把他们的作品介绍到国外。卡彭铁尔的《消逝的脚步》、因凡特的《三只可怜的老虎》、萨瓦托的《消灭者阿巴东》都荣获过法国的文学奖，《英雄与坟墓》在意大利、《百年孤独》和普伊格的《里塔 · 海华丝的叛变》在美国都深受读者的欢迎。文学批评家拉马戏谑地称这种现象为“一个刚涉世的快乐的醉汉”。

拉美‘文学爆炸’中的作品，不仅内容丰厚、深邃，而且形式新颖，手法独特。“文学爆炸’的先锋富恩特斯的《阿尔特米奥 · 克鲁斯之死》描写了一个集善与恶于一身的人物克鲁斯，他为了保护抚养过他的黑奴，挺身而出，杀死了庄园主；为情人蕾希娜复仇，他奋不顾身地冲入敌营；他跟其他的农民一样热爱土地，就是在烽火连天的岁月里依然憧憬着“种子怎样长出来照料它，管理秧苗，收割果实”。随着社会地位的变化，他的立场、思想和感情也开始转变，从一个淳厚朴实的农民变为心狠手辣的剥削者。在《阿尔特米奥 · 克鲁斯之死》一书中，作者塑造了三个不同性格的女性，通过三个女性的爱与恨、情与仇，希望与失望，痛苦与激情折射出克鲁斯心灵复杂的历程，总结了他的一生。小说大量运用了现代主义的表现手法，以克鲁斯临终前的回忆开始，用梦魇、幻觉、歇斯底里来叙述他一生的所作所为，用意识流的手法把人物心灵深处最隐秘的、潜意识的活动都展现出来。全书以时间为标题分成十二个部分，用时空的切割和组合的手法，把过去、现在和未来的各个时刻互相渗透。小说用‘我’、“你”、“他’三种人称来言情状物，从不同的时空、不同的刻度来刻画人物的情态和心态：“我”由克鲁斯本人在临终前叙述当时的感受和心理变化；“他”以旁白的形式，由作者来叙述他的过去和他的一生经历；“你”则着重对未来的遐想和对事与物进行带有哲

理性的评论。富恩特斯的另一部力作《最明净的地区》创作于1958年,先于《阿尔特米奥·克鲁斯之死》,两者都描写了1910年的墨西哥资产阶级民主革命和革命后新兴的资产阶级，但在创作技巧上前者比后者更为丰富，两者除了都运用了时间颠倒、意识流、内心独白外，前者还运用电影的技巧和抽象派绘画中的拼贴，出场的人物比后者多，场面也更为恢宏，故被誉为全景式的小说。

“文学爆炸”的另一先锋巴尔加斯·略萨在六十年代创作的《城市与狗》和《绿房子》是两部锐意革新的小说,《城市与狗》率先荣获西班牙塞伊克斯·巴拉尔出版社的“小丛书奖”,这标志着“文学爆炸”的启动，拉美六十年代文学繁荣局面的形成与巴尔加斯·略萨在文学上的贡献不无关系。略萨的创作基点是对现实主义的反叛，抛弃现实主义平铺直叙、纪实性的模式，调动各种手段改变现实主义的表达方式，故而略萨的小说有“结构现实主义”之说。略萨的成名作《城市与狗》轮流、交替地出现两个世界：首都利马和军校；军校外的社会和军校内的生活。小说通过人物在生活中扮演的不同角色，反映特定的现实层面：“美洲豹”从外部陈述客观的世界;“奴隶”以内心独白表达他的深层意识;“诗人”则从主、客观的不同角度对军校——浓缩的社会、微观的世界的否定。略萨虽然竭力摆脱现实主义的羁绊，在形式上别出机杼，但在内容上仍以反现实为宗旨，只是运用各种文学技巧淋漓尽致地揭示现实的本质而已。《绿房子》的“中国套盒式”结构、《酒吧长谈》的“对话波”结构、《胡莉娅姨妈和作家》的“章节穿插”结构、《潘达雷昂上尉与劳军女郎》的“文献佐证”结构等小说形式无不说明略萨在小说的结构上匠心独具，以便更有力地剖析秘鲁社会的堕落、道德的腼败、独裁者的虚伪。

加西亚·马尔克斯是"文学爆炸"的四位先锋之一，他的小说《百年孤独》使魔幻现实主义这一文学流派到达了巅峰。《百年孤独》的神话色彩不亚于《总统先生》的神话模拟，尽管它反映的生活是象征性的，非真实的。《百年孤独》现实与非现实的界限与《玉米人》一样模糊，彼此不分。然而，《百年孤独》的基调是幽默，幽默得让人窥见它的悲剧性的结局，在笑的泪花中去思索、去改变这种荒诞的现实。富恩特斯曾对《百年孤独》做过意味深长的评论："加西亚·马尔克斯把恶变成美，因为他发现我们的历史不只是悲剧性的，我们暗中也希望如此。他把恶演释为带有希望的幽默，因为这不是远离我们生活的抽象。"① 布恩地亚家族五代人相依为命的马贡多小镇，被一阵飓风吹跑，在地球上消失了，似乎世界末日已经到来。然而，加西亚·马尔克斯却让这个家族重返人间，"命运注定一百年处于孤独的世家最终会获得并将永远享有出现在世界上的第二次机会。"② 这就是富恩特斯所说的"我们的历史不是悲剧性的"，但拉美的现实却是希望与绝望同时并存。乌托邦的希望未必真有，走出封闭、落后、贫困的民族有希望矗立于世界民族之林。不过，沉湎于民族的羁绊而不自觉，必定陷于绝望的境地。《百年孤独》为我们做了有力的佐证。拉美小说的幽默最早见于阿根廷作家阿尔特的《狂暴木偶》、马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》，《百年孤独》把幽默推向一个更高的高度。因凡特的《三只可怜的老虎》、科塔萨尔的《跳房子》、略萨的《潘达雷昂上尉和劳军女郎》、德尔·帕索的《墨西哥龙虾》和萨因斯的《铁铸宫殿里的公主》都属于这种具有整体幽默的小说。因凡特的《三只可怜的老虎》中的人

① 见卡洛斯·富恩特斯《小说的死亡与复苏》。

② 见加西亚·马尔克斯《在诺贝尔文学奖授奖仪式上的讲话》。

物布斯特罗法东的生活是“幽默中的幽默”，用幽默掩饰生活中的感伤。这种幽默是新小说的一个重要组成部分，而《百年孤独》是众多的这类幽默的上乘，取得了其他小说从未有过的成功。

科塔萨尔是“文学爆炸”四位先锋中唯一已离开人世的一位作家，他曾被巴尔加斯·略萨誉为“文学爆炸”之父。他在文学上取得的成就是拉美其他作家所不及的。他的小说《跳房子》涉及文学、艺术、语言、哲学、历史、法律、宗教等多种学科，被称为拉美的《尤利西斯》。这部小说虽在声望和影响上不如《百年孤独》，但它的创作技巧是有口皆碑的。《跳房子》是对传统的结构形态的挑战，作者用新的形式、新的结构、新的技巧、新的语言、新的读法创作的一部反小说。全书长达六百三十五页，没有贯穿始终的情节主线，只有一个中心人物奥拉西奥·奥利维拉，奥利维拉的命运犹如“跳房子”的石子，在巴黎的“那边”(小说的第一部分)跳到布宜诺斯艾利斯的“这边”(小说的第二部分)，从“跳房子”的天(格)跳到地(格)，由天堂跳到人间。所谓天堂只是奥利维拉的梦想，他抛弃舒适的生活，前往巴黎寻找人生，寻找生活的真理，但他的追求、他的求索终因脱离实际而落空，他的希望和幻想被巴黎社会的虚伪和污浊所破灭。他回到人间的布宜诺斯艾利斯后意志消沉，生活孤独，精神空虚，直至失去了理智。作者塑造了一个有追求、有理想的人物形象，但在严酷的现实面前，他无所适从，最终扮演了一个悲剧的角色。《跳房子》在阅读方法上也进行了新的尝试，可以用传统的方法从头至尾地阅读，也可以按作者的阅读指南跳跃地阅读，让读者积极地参与到作品中去。科塔萨尔对这种双重读法作了说明：“这种双重的阅读方法不是拜占庭风格，不是一种游戏。这满足了在读者

那里寻找在写书时找到的东西的愿望：一种连续不断的战斗。”

在‘文学爆炸’的六十年代,涌现了一大批作家和作品,拉美文学进入了从未有过的鼎盛时期，生命力最旺盛的阶段。这些作家和作品，按时间顺序排列是：

1960：罗亚·巴斯托斯(巴拉圭)的《人子》、科塔萨尔的《彩票》、阿斯图里亚斯的《被埋葬者的眼睛》、曼努埃尔·萨帕塔(哥伦比亚)的《十号街》、萨尔瓦多·加门迪亚(委内瑞拉)的《居民》。

1961：胡安·卡洛斯·奥内蒂(乌拉圭)的《船厂》、埃内斯托·萨瓦托(阿根廷)的《英雄与坟墓》、加西亚·马尔克斯的《没有人给他写信的上校》。

1962：卡彭铁尔(古巴)的《启蒙世纪》、卡洛斯·富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》和《奥拉》、穆希卡·莱恩斯(阿根廷)的《博曼尔索》、玛尔塔·林奇(阿根廷)的《红地毯》、阿尔瓦罗·塞佩达·萨穆迪奥(哥伦比亚)的《大房子》、罗萨里奥·卡斯特利亚诺(墨西哥)的《黑暗的职责》。

1963：科塔萨尔的《跳房子》、巴尔加斯·略萨的《城市与狗》、恩里克·拉福鲁卡德(智利)的《二次干涉》、范妮·布伊特拉戈(哥伦比亚)的《神祇讨厌的夏天》、奥索里奥·利萨拉索(哥伦比亚)的《阴影下的路》、埃莱娜·加罗(墨西哥)的《对未来的回忆》、卡洛斯·马丁内斯·莫雷诺(乌拉圭)的《大墙》。

1964：阿格达斯(秘鲁)的《所有的血》、曼努埃尔·梅希亚·巴列霍(哥伦比亚)的《指定的日子》、比森特·莱涅罗（墨西哥）的《泥瓦匠》、塞尔希奥·加林多（墨西哥）的《人群》、加夫列尔·卡萨克夏(巴拉圭)的《溃疡》、路易斯·洛艾萨(秘鲁)的《一张蛇皮》。

1965：卡洛斯·德罗格特(智利)的《狗爪》、古斯塔沃·萨因斯(墨西哥)的《幼兔》、萨尔瓦多·埃利松多(墨西哥)的《法拉贝乌弗》、奥斯瓦尔多·雷诺索(秘鲁)的《十月无奇迹》、胡利奥·拉蒙·里韦罗(秘鲁)的《星期日的暴躁》、何塞·阿古斯丁(墨西哥)的《侧影》。

1966：莱萨马·利马(古巴)的《天堂》、巴尔加斯·略萨的《绿房子》、何塞·多诺索(智利)的《这个星期天》、马里奥·蒙特福特·托莱多(危地马拉)的《他们从海上归来》、费尔南多·德尔·帕索(墨西哥)的《何塞·特里戈》、戴维·比尼亚斯（阿根廷)的《骑马的人》。

1967：卡夫雷拉·因凡特(古巴)的《三只可怜的老虎》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》、内斯托尔·桑切斯(阿根廷)的《忧郁的西伯利亚》、塞维罗·萨尔杜依(古巴)的《歌手们是哪里的人》、阿达尔韦托·奥尔蒂斯(厄瓜多尔)的《镜子与窗子》、卡洛斯·富恩特斯的《换皮》、埃米利奥·帕切科(墨西哥)的《你将命归远方》、比森特·莱涅罗(墨西哥)的《铁钩》、费利斯贝尔托·埃尔南德斯(乌拉圭)的《回忆的土地》。

1968：曼努埃尔·普伊格(阿根廷)的《里塔·海华丝的叛变》、科塔萨尔的《用于武装的62型》、埃克托尔·利韦特利亚(阿根廷)的《北极人的路》、恩里克·拉福鲁卡德的《调频》、豪尔赫·古斯曼(智利)的《约伯一博赫》、阿尔韦托·杜克·洛佩斯（哥伦比亚）的《笛手马特奥》、埃克托尔·罗哈斯·埃拉索(哥伦比亚)的《十月来了大主教》、何塞·多诺索的《没有界限的地方》、何塞·阿古斯丁(墨西哥)的《杜撰的梦》、萨尔瓦多·埃利松多(墨西哥)的《地下秘密墓室》、阿德里亚诺·冈萨雷斯·莱昂(委内瑞拉)的《携带的国家》、萨尔瓦多·加门迪亚的《恶劣

的生活》、弗朗西斯科·马西亚尼(委内瑞拉)的《海中石》、何塞·巴尔塞(委内瑞拉)的《使命》。

1969：巴尔加斯·略萨的《酒吧长谈》、曼努埃尔·普伊格的《染红的小嘴巴》、雷纳尔多·阿雷纳斯(古巴)的《迷惘的世界》、古斯塔沃·萨因斯的《令人着迷的循环时光》、佩德罗·胡安·索托(波多黎各)的《游击队员》、马里奥·贝内德蒂（乌拉圭)的《情断》、安东尼奥·斯卡尔梅达（智利）的《屋顶上的裸者》。

这张名单并不能囊括六十年代所有的作家和他们的作品，但从这张名单中可以看出，一些作家虽成名较早，名声也早已在外，但他们的力作在六十年代才问世，科塔萨尔和莱萨马·利马便是这类作家，科塔萨尔的《跳房子》、莱萨马·利马的《天堂》都创作于六十年代。活跃在当今拉美文坛的著名作家如巴尔加斯·略萨、墨西哥的何塞·埃米利奥·帕切科、阿根廷的埃克托尔·利韦特利亚、委内瑞拉的何塞·巴尔塞、古巴的雷纳尔多·阿雷纳斯，当时都是些二三十岁的青年人。有些作家虽成名较晚，但在六十年代已开始发表他们的作品，墨西哥的古斯塔沃·萨因斯、费尔南多·德尔·帕索、萨尔瓦多·埃利松多,阿根廷的戴维·比尼亚斯、内斯托尔·桑切斯、曼努埃尔·普伊格和拉美其他国家的一些作家都是如此，他们是后“文学爆炸”的中流砥柱。从这张名单上也不难看出，墨西哥和阿根廷作家在四十年代是拉美文学的主力，六十年代仍是文学的先锋，但有些国家如委内瑞拉、哥伦比亚作家也显示了他们的活力，成为文学浪潮中一支崛起的新军。

拉美新小说在形式和内容上丰富多样，变化多端，各种文学实验也颇见成效，但拉美作家的创作始终在两个层面上展开：现

实的层面和想象的层面。现实的层面是拉美作家创作的支撑点，不管拉美的社会、历史发生多大的变化，社会仍是拉美作家创作的空间。虽然作家在现实面前无能为力，但他们把对社会谴责和揭露视为作家的责任。萨瓦托认为小说家是时代的见证人，有义务讲真话。“一位小说家便是一位见证人，伟大的小说家能够成为一个时代的最重要的见证人。”因为“人生活在某种条件下的世界，生活在一种我们不能够、也不应该逃避的环境。将载入历史的杰作是用鲜血写成的作品”。① 故而萨瓦托对自己的评价是：“我是一个充满矛盾和疑虑的人。为此，我认为我首先是个小说家,不是思想家,也不是社会学家。”

这种基于现实层面的小说，往往掺杂着想象的成分。这是拉美新小说不同于以往小说的一个标志，是拉美小说的根本变化。四十年代之前的作家在处理客观与主观、真实与想象、外在与内在、社会与个人、模仿与创新等问题上往往偏向一个极端，不是过于强调真实，忽略了想象；就是在舒展想象时，又不顾及现实的真实。新小说的作家在文学试验中寻找一条符合拉美国情的道路，他们在创作的程序上已不同于传统的作家。现实主义作家的创作犹如盖房子,先有构图、设想,然后才建房子,截取生活的一个片断,或实证,或想象,以一条情节主线贯穿始终 新小说的作家的创作把各种材料 历史的、现实的、心理的、本能的、幻想的，通过类似电影的剪辑把他们组装在一起，盖起一座没有设计图纸的房子。这种小说的关键部件是脱离小说文本的想象，创造一种新的时间和空间。《百年孤独》中的羊皮手稿、《短暂的生命》中的城镇圣塔玛丽亚是作家们的想象,比森特 · 莱涅罗的《铁钩》、弗朗西斯科 · 马西亚尼的《海中石》、何塞 · 埃米利奥 ·

①见萨瓦托《作家与幻想》。

帕切科的《你将命归何方》都是富于想象的小说，作者在“盖房子”(创作)时,要求读者‘添砖加瓦’(思考),参与到小说中去。

科塔萨尔在1970年曾多次指出：“小说要清醒地意识到在想象的、神话的、形而上的创作中产生的社会文化和政治结构。”① 这种“想象”“神话”“形而上”构成了拉美新小说的第二个层面。萨瓦托认为小说有三种功能:宣泄,探索人类本体和被抽象的人类文明所瓦解了的人类现实。这三种功能正是拉美新小说致力于开掘的第二层面，这使新小说进入了一个广阔的新天地。人是创作的母题，不论小说的宣泄功能还是认识功能都是对人的本体的探索，把人处于中心的地位，着力表现人在一定的社会、政治、经济、文化氛围中的感觉、激情、幻想、梦魇等精神现实。小说是如此，哲学何尝不是对人的思考。克尔恺郭尔的主观主义、尼采的意志论都是对人的本体的研究。艺术就更不用说了,印象派、表现主义等艺术流派撩去‘外部现实’的面纱,暴露人的内在的真实。小说不仅可以对人的内在进行开掘，还能把人的主观和客观、意识和无意识、感觉和理性有机地融合在一起，这是其他门类的学科望尘莫及的。萨瓦托的心理小说、科塔萨尔的反小说、博尔赫斯的幻想小说都是对拉美新小说第二个层面的探索和开拓。

萨瓦托以人的内心变化作为创作的出发点，窥探《消灭者阿巴东》中人物的内心世界、《地道》里人们的心理活动。人的内心变化促使人的外在变化，人的外在变化只有从人的内在变化中才得以解释；科塔萨尔的反小说并不是不要小说的结构，而是反对传统小说的悬念、情节高潮等既定的形式，寻找一种新的叙事方式,让读者投入到作品中去,积极地参与。他的杰作《跳房子》

①见科塔萨尔《革命中的文学与文学中的革命》。

中就有这样一个情节，小说中的人物莫雷利的手稿被奥利维拉弄乱，后者很害怕，莫雷利安慰他说，他的书可以随心所欲地阅读，不必受小说章节的束缚。《跳房子》便是一部给读者自由阅读的反小说；博尔赫斯的幻想小说取消了现实与幻想的界限，运用他博大精深的学问，以及所能达到的各种手段、用先哲的理论、宗教的教义来解释宇宙和人。他把宇宙比喻为一面镜子或一张世界地图来舒展他的思考和幻想。

拉美新小说从四十年伊始到六十年代“文学爆炸”，从形式到内容都发生了变化，但它的基本倾向始终是对文学的创新。因此，实验性的小说仍是后“文学爆炸”的主流。这些小说的结构已不像六十年代的小说鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》和萨瓦托的《英雄与坟墓》那样复杂了,封闭式结构的小说明显地下降,形式变为简单，令读者费解的作品正在减少。墨西哥作家古斯塔沃·萨因斯的《教父洛沃》(1975)的实验性就要少得多。不过，墨西哥作家内斯托尔·桑切斯的《语言演员》(1973)继续他的小说实验。在从事实验的作家中，委内瑞拉作家路易斯·布里托的《一丝不苟》(1970)运用神话和传统创作了“立体”小说 智利作家恩里克·林的《玻璃交响乐队》(1976)和《语言的艺术》(1980)探索艺术的本质与权力的关系；墨西哥作家塞尔希奥·费尔南德斯的《第二个梦》(1976)把人的感觉扩展到人的压抑的区域；厄瓜多尔作家阿吉莱拉·马尔塔的《七个月亮和七条蛇》(1970)、阿根廷作家达尼德·莫亚诺的《魔鬼三元》(1974)、华金·阿曼多·乔孔的《地球系带》(1980）使幻想与比喻并存；墨西哥作家何塞·阿古斯丁的《国王走近神殿》(1973)、《天色渐晚》(1977)、古斯塔沃·萨因斯的《铁铸宫殿里的公主》(1974)使用记实的手法制造一种无法实证的现实；智利作家豪尔赫·爱德华兹的《沉默者》

(1978)和《想象的女人》(1985)、伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》(1982)和《爱情与阴影》(1982)、安东尼奥·斯卡尔梅达的《叛乱》(1980)、墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯的《烧干的水》(1980)以不同的形式，从历史和社会中寻找一种感觉，并掺入传记的内容。还有些小说，通过不同的事件对历史作出解释，这类小说的实验在数量上相当可观。

语言的创新是新小说的一个重要内容。新小说的语言是一种开放的语言，摆脱了学院式或某种模式的桎梏，人物所处的地位和他们的活动空间决定了小说的语言。一些作家如鲁尔福、阿格达斯运用地方的语言使之与人物的性格、环境和生活的氛围相适应，但还有一些作家，语言虽然非常个性化，然而与传统的语言非常接近，地方性语言在他们的作品中几乎不占任何地位，如加西亚·马尔克斯、卡彭铁尔等作家的小说。拉美作家在语言上求新，在时间的运用上也别具一格，各成体系，加西亚·马尔克斯的"魔幻时间"、博尔赫斯的"迷宫时间"、萨瓦托的"螺旋时间"和卡彭铁尔的"时间战争"改变了传统小说编年史式的时间顺序，使小说的人物在时空的活动中有更大的自由度和随意性。《百年孤独》、《英雄与坟墓》、《消逝的脚步》、《人子》、《大房子》、《酒吧长谈》、《帝国轶闻》等长篇巨著，创造了多样化的时间和空间，容纳了多种的叙事形式和复杂的结构。

六十年代后，一批有影响的作家像卡彭铁尔(1980)、科塔萨尔(1984)、阿根廷的穆希卡·莱恩斯(1985)、委内瑞拉的米盖尔·奥特罗·西尔瓦(1985)、博尔赫斯(1986)、鲁尔福(1986)相继谢世；已形成创作定势的作家继续走着自己的文学道路，只有像巴尔加斯·略萨那样年轻的作家还能创作具有新意的小说；"文学爆炸"前名不见经传的、出生于四十年代前后的作家脱颖而出，

登上了拉美的文坛。他们创作的小说虽仍以实验性的小说为主，但也出现了两种值得注意的倾向：一种是以紧贴现实的现实主义小说；另一种是通俗小说。以独裁为题材的小说是较为典型的现实主义小说,这类小说数量之多,唯拉美首屈一指。这是因为拉美现实生活中存在着独裁政权，它为这类题材的小说提供了生存的空间。卡彭铁尔的《方法的根源》(1974)、加西亚·马尔克斯的《家长的没落》(1975)、委内瑞拉作家彼特里的《死者的职业》(1976)、秘鲁作家胡利奥·拉蒙·里韦罗的《换岗》(1976)、巴拉圭作家罗亚·巴斯托斯的《我,至高无上者》(1977)、哥伦比亚作家弗洛尔·罗梅罗·德诺拉的《权力梦》(1978)、古巴作家利桑德罗·奥特罗的《骑马的将军》(1980)等小说深刻地剖析了拉美社会的毒瘤——独裁政权。还有些小说以重大的历史事件为题材,有描写墨西哥1968年学生运动的阿图罗·阿苏埃拉的《静默的示威》(1979)、雷内·阿维莱斯·法菲拉的《宫殿中伟大的孤独者》(1971）路易斯·斯波塔的《广场》(1972)；有描写1959年古巴革命的：利桑德罗·奥特罗的《在相似的城市里》(1970)、曼努埃尔·科菲尼奥·洛佩斯的《最后的女人和即将到来的战斗》(1976)、卡彭铁尔的《春天的献祭》(1978)。通俗小说是作家根据群众的消费心理进行创作的为大众所接受的小说，但带有很大的实验性。普伊格的《蜘蛛女之吻》(1976)和《布宜诺斯艾利斯事件》(1973)、巴尔加斯·略萨的《潘达雷翁上尉与劳军女郎》(1973)和《胡莉娅姨妈和作家》(1977)等小说通俗易懂,适合大众的阅读情趣，但这类小说在文学形式上有不少的创新，不同于一般的通俗小说。不过，也有些作家为适应某些消费者的需要，创作了一些忘却或淡化了社会内容的小说，把色情、唯美主义看作当今社会的兴奋剂，使小说从通俗走向庸俗。

拉美作家的瑕疵远不止在通俗小说的创作上，他们对社会、对人的认识存在着某种偏差，不能正确地把握社会发展规律，这导致了在后“文学爆炸”的创作中专注于个人命运的向内转倾向。然而，在他们创作的新小说中，对资产阶级社会的揭露、对资产阶级价值观念的批判是显而易见的；他们在文学上的实验也是颇见成效的，这获得了世界各国读者的认同，也是拉美新小说在后“文学爆炸”中仍保持旺盛的生命力之所在。

拉美文学在后‘ 文学爆炸 ”
中的发展趋势

六十年代的拉美“ 文学爆炸 ”震撼了世界文坛，令世人刮目相看，昔日的丑小鸭变为光彩照人的白天鹅，溢美之词纷至沓来，有人提出，“ 若不考虑拉丁美洲就不可能正确评价二十世纪文学的状况。 ”甚至主张，“ 用拉美中心主义取代欧洲中心主义 。’①拉美文学仿佛是一座无与伦比的高山，人们仰首凝视，叹为观止。然而，拉美文学六十年代的辉煌，到了七八十年代，即后‘ 文学爆炸 ”,是否仍然光辉四射 ,还是夕阳的余晖呢 ？

曾把古巴视为灯塔、圣地麦加、沙漠中绿洲的拉美知识分子，对古巴革命的激情在七十年代已悄然退去，并生发出一种失落感和沮丧的情绪。古巴内部正在发生什么问题，正如智利作家何塞 · 多诺索所言‘‘ 从外部看 ,很少知道。’但仅从古巴一些很有名望的作家流亡国外这一现象来看，对古巴政府持不同政见的大有人在 ,与拉美‘ 文学爆炸 ’先锋富恩特斯、科塔萨尔、加西亚 · 马尔克斯、巴尔加斯 · 略萨齐名的古巴著名作家拉夫雷拉 · 因凡特于 1965 年流亡国外，侨居伦敦；七十年代发生了帕迪利亚事件后，青年作家雷纳尔多 · 阿雷纳斯的小说《迷惘的世界》被指控具有反革命思想，作者在一段时间内被软禁在家中，

后迁居美国普林斯顿。这一系列的事件使拉美知识分子不得不重新看待古巴，重新评价古巴。拉美知识分子对古巴的失望还在于古巴的革命输出，古巴以救世主自居，包打天下，严重伤害了他们的自尊。切·格瓦拉于1967年在玻利维亚被击毙，标志着六十年代拉丁美洲游击运动高潮的结束，但它结下的苦果是整个美洲联合起来孤立古巴。

七十年代，拉美的政治形势明显地向右转，乌拉圭总统进行"自我政变"，镇压左派政党；阿根廷的庇隆上台，倒向右派；智利总统阿连德被军人推翻，阿连德本人以身殉职；奉行"西方主义"的巴西军人遂与美国结盟，投靠美国。独裁政权如轮回的怪圈死灰复燃，出现了局部性的倒退局面。虽然有些国家如墨西哥、委内瑞拉、哥伦比亚抵制倒退的浪潮，但拉美的政治气氛是沉闷压抑的，仿佛乌云遮住了大半个天空。生活在这种氛围中的拉美作家，他们的心境与欧美现代主义大师颇有同病相怜之感，对欧美现代主义表现的生活空虚、精神苦闷、前途渺茫、信仰丧失、理想破灭有一种认同的取向，他们更多的是寻找自我，发泄内心的苦闷，表述人生的感触，对祖国的前途，民族的命运的关切心情在淡化，减弱，他们不再像六十年代作家那样以社会问题和政治问题为其作品的主题或创作的题材。这种政治局势向右转，引发作家创作的向内转，这是后"文学爆炸"不同于"文学爆炸"的重大变化。但这并不等于说，后"文学爆炸"作家的创作都向内转，忽视对社会的关注。尼加拉瓜作家塞尔希奥·拉米雷斯(1942—)的小说《神灵的惩罚》就是一部反映三十年代尼加拉瓜政治斗争和整个社会风貌的长篇巨著；哥伦比亚作家布里纽·阿勃雷

① 引自苏联乌尔诺夫等著《关于二十世纪文学的论争》，雷光译，外国文学出版社。

尤 · 蒙多萨(1932—)的《逃兵》和《逃亡的年代》批评七十年代青年在反对独裁斗争受挫后的怀疑主义；智利作家安东尼奥·斯卡尔梅达(1940—）的《屋顶上的裸者》从不同人物的生存境况，折射智利社会的现状，而《炽热的耐心》则反映阿连德政权被颠覆后人们的反应。

在拉美文学的嬗变中，有一个极为重要的因素常被人忽视，这就是宿命论。宿命论作为拉美人的集体无意识已深深地烙印在拉美人的灵魂中，就以六十年代“文学爆炸”精英们的作品而论，宿命论仿佛时隐时现的幽灵摆布着人物的命运，《百年孤独》中身经百战的奥雷良诺上校，晚年以做小金鱼和熔化小金鱼的百无聊赖中度过自己的余生。五代世家赖以生存的马贡多小镇“被飓风一扫而光,并从世人的记忆里永远消失”富恩特斯的《阿尔特米奥 · 克鲁斯之死》中克鲁斯之死 略萨的《世界末日之战》中与政府军抗衡的男女老少村民们全部壮烈牺牲；鲁尔福的《佩德罗 · 巴拉莫》中科马拉村的居民全部死光 多诺索的《污秽的夜鸟》中的主人公翁伯特仿佛在迷宫中顽强地追求，却永远不能如愿以偿 科塔萨尔的《彩票》中乘船航行的人们,不知道前往何方。这些作品在对社会无情地批判、严厉地谴责的同时,流露出一种根深蒂固的宿命论思想，这就是表现在作品中的悲观主义。“人被禁闭在模糊的迷宫里,被无情的、不可逆转的时间所吞噬。”这不仅是对《阿尔特米奥 · 克鲁斯之死》的说明，也是对拉美新小说中悲观主义的有力诠释。克鲁斯、翁伯特、布恩地亚家族、村民、乘客无不是生活在迷宫里迷惘、惶惑的匆匆过客，他们无力挽狂澜于既倒,社会的腐败、道德的堕落,只能听之任之,而时间却是“无情的”“不可逆转的”,他们最终将被它所吞噬。这种宿命论思想无疑将对处于彷徨、徘徊中的后“文学爆炸”作家产

生消极的影响。

后“文学爆炸”作家在创作上的向内转，和他们固有的宿命论观点使他们的小说与现实保持一定的距离，小说中的人物更多地沉湎于个人的痛苦、骚动与不安，他们在孤独中不能自拔，在寻觅中找不到出路。但他们仍直面人生，坚持不懈地探寻，终究没有成为欧美文学大师笔下的甲壳虫，尽管他们中有些人的结局是悲哀的。

墨西哥作家古斯塔沃·萨因斯(1940—)的小说写出了青年人的反叛心绪和骚动。他的小说《幼兔》(1965)叙述了一群青年人的生活。他们在咖啡馆和饭馆里聊天，举办家庭晚宴，组织旅行。但他们打架斗殴，制造天真笨拙的桃色新闻。小说运用了录音带、电话谈话、他人干涉和猜测等手段，表现主人公梅拉内奥混乱无序的生活和自恋的心态。这无疑是作者对青年时代的任性、无所事事和天真无邪的生活的怀念。如果说《幼兔》中的青年人是浪漫的、天真的话，《令人着迷的循环时光》(1969)则增添了青年人对生活的忧虑和不安。小说的主要人物梅拉内奥不断地写信，讲述他的生活、梦想、孤独、害怕和桃色趣事。他的存在只是约会、聊天、用酒精和性欲麻痹自己而已。小说中出现的暴力行为，在某种意义上来说是他人生中的一个闪光点，他在暴力中看到了自己，发现了自身的价值。萨因斯于1974年创作的《铁制宫殿里的公主》，从人间关系的角度阐述家庭问题、男女之爱、暴力、谋杀，描绘了一幅自私、互不沟通的图画:“我们缺乏共同语言”;“我认为，人们永远、永远不理解我。”他的另一部小说《教父洛沃》(1975)中的人物已失去了《幼兔》的无邪天真、《铁铸宫殿里的公主》的爽朗欢乐，有的是青年人的骚动和由此引发的暴力，这种暴力在《令人着迷的循环时光》里已见一二，在《教父

洛沃》中，暴力得到了充分的显示。洛沃和他的朋友们组成了破坏性的团伙，表现了他们对未来的绝望和恐惧。“我在这个世界上什么都没有,什么也没做。”他们只能用暴力发泄心中的无奈。

青年人这种无奈的心态在智利作家豪尔赫·爱德华多的小说《夜晚的沉重》(1964)中有另一种表现。书中的年青人华金出身名门，传统的家长克里斯蒂娜去世后家庭生活剧变，华金整日酗酒,意志消沉,由于行为不轨,未能完成大学法律专科的学业 另一青年弗朗西斯科以阅读西班牙作家乌纳穆诺的作品和偷偷地去妓院来解除精神的苦闷，过后便有一种原罪感。华金始终未能背叛社会的行为准则，弗朗西斯科摆脱不了社会道德的桎梏。他们在压抑中苦度一生。在爱德华多的小说《沉默者》中，还有另一类青年，他们崇尚无政府主义，狂妄自大，不把别人放在眼里，流露出一种自私的狭隘心理。小说的主人公西尔韦里奥是个夸夸其谈的无政府主义者，他虽然在监狱中加入了共产党，但他的所作所为只是“同一现实的另一种色彩，一种新的、欺骗性的面具”。这一类青年从自暴自弃发展到目空一切,以‘左派’的面貌出现，活跃在政治舞台上，但他们最终掩饰不了内心的空虚。《沉默者》是一部政治色彩较浓的政治小说，描述了一群青年人在生日聚会时，回忆起那些因政治原因而未能来参加聚会的熟人—— 沉默者。故事发生的时间为 1973 年 10 月，而在同年的 9月 11 日智利军人推翻了阿连德政府，影射了作者对军事政变的态度，同时反映了阿连德政权被颠覆后人们的思想状况。

青年人在寻找自我价值中所表现出的无奈和失落，对“小人物’和城市‘居民’来说这种无奈和失落则是一种痛苦、人生旅途中的悲哀。他们在这个世界上徘徊、迷惘，不知走向何方。委内瑞拉作家萨尔瓦多·加门迪亚(1942—)的《小人物》(1959) 马特

奥·马顿孤独，疲惫，思维混乱，内心的苦闷得不到发泄，最后突如其来的死亡了却了精神上的危机。加门迪亚笔下的《居民》（1961）们，他们的痛苦不在于生活的贫困，而是对生存意义的无动于衷。他们所有的人像一棵草似地自生自灭，或被动地忍受生活的折磨。作者对他们的生存况状是不满的，力图为他们寻找摆脱痛苦的出路。他的小说《悼念的日子》（1963）、《恶劣的生活》（1968）和《泥脚》（1973）都是对人生中痛苦的解析。《悼念的日子》中的诗人米盖尔·安图内斯是个失败者，生活的需要把他变成了一名律师，为了逃避平庸的生活，沉浸在肉欲的享受中。他怀疑周围的现实，感到自己是孤立的。"他走进广场，街角是空空的，广场上阒无一人，静静的，现在我干什么？"一声枪响为他作出了回答，但这一枪是他自己打的，还是他的女人开的枪，不得而知。《恶劣的生活》中的职员，虽然听不到《悼念的日子》中的枪声，但他"没有痛苦地、不慌不忙地活着，死去"。结束了二十年没用的厌倦的一生。《泥脚》重复了《悼念的日子》和《恶劣的生活》的主题，小说主人公米盖尔·安赫尔缺乏生活目标，生活平淡如水，似乎什么也没发生过，但使他留连的是他与女学生格拉谢拉短暂的爱恋。这种怀旧的潜流却把他带到童年时代所受到的创伤。《恶劣的生活》中的职员在叙述他的痛苦的心境时说道，"我走遍各条小路，仿佛在留下了一个记号的断垣残壁前堵住了。"《泥脚》中的米盖尔·安赫尔不仅感觉到生活中的痛苦，而且生发出找不到出路的绝望。"一切都是空旷的、静静的，时间无法计量。"加门迪亚的短篇小说集《阿尔塔格拉西亚的回忆》除了描写大城市的肮脏使人神经错乱外，还向人们指出逃避现实的途径便是回归到童年时代透明的不设防的世界。

加门迪亚的回归童年不啻人生的一种出路，但人总不能依

靠回忆来生活,应该面对现实,涉足社会,探索人生的价值。阿根廷作家奈斯多尔·桑切斯(1935—)的小说仿佛是人生失败的记录，但书中的主人公不畏惧失败，直面人生，在彷徨中寻找人生的答案。他的小说《我俩》(1966)中的叙述者对生活的适应能力很差，渴望寻找一种赖以生存的方式，这种生活方式终于在他的女友克拉拉的身上找到了。她给予了他爱情和生活的避难所，向他解释何为生活，什么是这个世界的痼疾。但他无法安心于夫妇间的灰色生活，最终还是孤身一人。他感到迷惘、感伤，不知何去何从，人生的安身立命之所在哪里？为小说的人物发出了呐喊。可是在桑切斯的第二部小说《忧郁的西伯利亚》(1967)的叙事者依然是沮丧的，在生活中裹足不前。叙事者放弃了他的职业,参与"主教"的冒险,但"主教"为了寻找好运,去了智利，却在智利的监狱里呆了数月。在他年近三十岁时，精神压抑，企图自杀。这时,他的亲朋好友相继死去,他陷人迷惘中:"我是什么?他妈的,我在等什么?"这是"主教"的诘问,也是叙事者的心声。幻想破灭了，死亡无所不在，人生的道路在哪里？作者似乎继续寻找人生的答案。桑切斯的第三部小说《爱情、奥尔希尼一家与死亡》(1969)中生活在布宜诺斯艾利斯的弗洛雷斯大街一所大房子里的人们，有的抽大麻，有的抢劫银行，费利佩病魔缠身，一事无成，他们在寻找人生的出路时都失败了。伊斯梅尔在寻找个人痛苦的答案中，发现了自我的内心旅程，他的结论是只能"生存在别的地方",作者并未指明这个"别的地方"究竟在哪里。因此，伊斯梅尔的探索也是失败的。虽然作者劝诫读者，"不管怎样,活着总是永恒的。"这只不过是作者无可奈何的一种表示吧。他在1973年写的《语言喜剧演员》是《爱情、奥尔希尼一家与死亡》对人生之谜探索的继续，但故事发生的地点已不是

在一座大房子里，而是在原始的大森林中。一群布宜诺斯艾利斯青年准备向北朝圣，在神秘的克雷塞尔家族的帮助下，在森林中成立了一个组织，实施一种新的生活方式。克雷塞尔认为应该接受生活，拒绝一切永恒的概念，生存的烦恼是人自己的精神痛苦孕育的，人生活在自己内心的奴役里。不幸的是克雷塞尔在公路的交通事故中突然身亡，成立的组织解散，人们在人生道路上的寻觅也宣告结束。桑切斯在他的作品中，虽然对人生的课题并未作出明确的答案，但对人生探索的本身赋予了某种意义。失败是一种尝试，也是人的自我价值的体验。桑切斯的这种态度也体现在他的文学创作中，他认为人生是探索，文学也是探索，"文学是认识的工具"，"探索我所不熟悉的东西"。

这种对人生的探索，在秘鲁作家阿尔弗雷多·波里塞·埃切尼克（1939—）的小说中尤为强烈。他的小说《为胡利乌斯准备的世界》（1974）向人们展示胡利乌斯的两种世界。他在六岁至十一岁时，生活在秘鲁的上层社会，见到的是鸡尾酒会、高尔夫球场、欧洲旅行和各种豪华的场所。在那种社会里，有一种"秩序"把他与另一种世界隔开，而另一种世界则是他的真正世界，贫困、死亡和道德的堕落使他体会到另一种世界的存在。他的保护神、姐姐辛蒂亚之死、美丽的姑娘乔拉·比尔马沦落为烟花女子使他直觉地感到在他周围没有他所爱的人，他什么也没有，只有痛苦和伤悲。这种痛苦和伤悲也在埃切尼克的另一部小说《如此狂热的佩德罗》（1977）中发生了。小说主人公佩德罗·巴尔武埃纳是个年轻、浪漫、富有同情心的花花公子。在十三年里，他为了追求一种幻觉、理想的爱的幻觉，跑遍了大西洋两岸的国家。他结识了衣着随便、不太聪明、但绝对忠诚的加利福尼亚大学的女学生、流浪的毛泽东主义者和出身名门的法国小妞，

令他倾心的则是苏菲塞，她妖艳、轻浮、冷酷，曾给他带来了虚假的幸福,一旦揭去这层外壳,留给他的只是冷寂和孤独:“同样的事情在我身上发生了，一切使我痛苦，甚至就在刚才。”佩德罗和胡利乌斯一样陷入痛苦之中。

对人生的探索已是不少后“文学爆炸”作家在创作上向内转的课题，这类小说中的大多数人物在现实面前逆来顺受，听天由命。但古巴作家塞韦罗·萨多依(1937—)塑造了一个与社会对抗、不屈服命运主宰的女黑人。《表情》(1963)中的这个古巴革命前的女黑人，白天在洗衣店里干活，晚上寻欢作乐。就是这样的女黑人，炸毁了一家电厂。她在最后的独白中说道，“必须改变这一切,……把生活翻转过来。”“因为我们丧失了一切。”但萨多依没有沿着《表情》的探索路子走下去，他接着创作的两部小说《歌手们是哪里的人》(1967)和《迈特雷亚》(1978)运用了讥讽的技巧，幽默中却渗透出无奈，落入大多数在创作上向内转的作家的窠臼。萨多依要‘改变一切’的激烈‘表情”,在《歌手们是哪里的人》中销声匿迹了。该小说描写了华人区的妓女、黑人、混血种人、西班牙后裔的白人的生活，虽然豪言壮语已不再见，但对拍马的政客、好色的将军不无辛辣的嘲讽。

后“文学爆炸”的小说虽向内转，但作家对文学探索的势头并未减弱，各种文学流派依然各呈异彩，小说种类之庞杂不逊于文学繁荣的六十年代。在种类繁多的小说中，成绩斐然的有墨西哥作家德尔·帕索的历史小说、阿根廷作家普伊格的性小说、戴维·比利亚斯的政治小说、哥伦比亚作家阿尔瓦雷斯·加尔德亚萨尔的谴责小说、古巴作家阿雷纳斯的幻想小说、萨多依的语言实验主义小说、智利作家斯卡尔梅达的诗意现实主义小说、秘鲁作家孔格拉因斯和委内瑞拉作家冈萨雷斯的现实主义小说、

智利女作家伊莎贝尔·阿连德的魔幻现实主义小说。

在上述作家中，他们各自成为某种小说或流派的佼佼者，但他们的创作并非一成不变，从一而终。正如加西亚·马尔克斯以魔幻现实主义小说《百年孤独》蜚声世界文坛，但他后来的小说《霍乱时期的爱情》、《迷宫中的将军》与魔幻现实主义已无多大关系。墨西哥作家德尔·帕索(1935—)的《墨西哥龙虾》是他成名的一部现实主义小说，而他的力作《帝国轶闻》则是一部历史小说。这种情况几乎发生在每个作家的创作中。

德尔·帕索的《墨西哥龙虾》是后"文学爆炸"的一部杰作，从政治、经济、文化和科学的不同视角反映墨西哥的现实生活。这部小说的主要情节并不复杂，主人公诨名"龙虾"不慎掉入海中，未被大海淹死，却死于警察对学生示威游行的镇压，但这部小说有两个显著的特点：语言实验和黑色幽默。卡彭铁尔在《探索与差异》一书中写道："拉美小说的正统风格是巴罗克。"《墨西哥龙虾》的语言正体现了拉美的巴罗克风格。这种语言实验在他的小说《何塞·特里戈》(1966)中便开始进行,在《墨西哥龙虾》中取得了更为全面的发展。这种语言实验是在"拉美新小说反对我们虚假的、封建的起源和虚假的、不合潮流的语言长期板结中出现的。"《墨西哥龙虾》的黑色幽默又不同于《百年孤独》的幽默，后者的幽默是加深对人、人的生存条件的认识，前者是一种愤慨,对镇压1968年学生运动的抗议。这部小说虽然从宏观上对墨西哥社会作了全面的描写，但对人的生存方式也作了有益的探讨。小说中的人物瓦尔特的儿子认为，"不管怎么说，这样的世界还不算坏。"可是医生的看法却与此相反，他觉得生活在捉弄人，谁也逃脱不了孤独。这两种截然不同的观点即使在生活的剧变中仍显出不同人物各自不同的心态。

《墨西哥龙虾》出场的人物有一百二十八人之多，其中甚至有世界大文豪莎士比亚、大仲马、巴尔扎克、左拉等。然而，德尔·帕索的近作《帝国轶闻》(1987)涉及的人物有数百人，远胜《墨西哥龙虾》。这部六十多万字的鸿篇巨著，内容之丰富、形式之多样，在拉美文学史上实属罕见，不愧为一幅色彩斑斓的伟大画卷。《帝国轶闻》是一部历史小说，叙述墨西哥第二帝国的兴衰史，但作者的真正用意是通过历史描写活动于历史舞台上的人：被拿破仑派往墨西哥的奥地利大公、墨西哥第二帝国的皇帝马克西米利亚诺和他的妻子卡洛塔；战胜马克西米利亚诺的墨西哥英雄华雷斯。这些人物在历史的演变中扮演他们各自的角色：马克西米利亚诺被捕，处死；卡洛塔去欧洲求援，失败后变疯；华雷斯在战争中赢得了胜利，成了民族英雄。历史是无情的，失败者、抑或胜利者均由历史来裁定，而人是有情的，在全书共二十三章中，作者用了十二章叙述了疯女人卡洛塔对随着帝国的覆灭而被处死的马克西米利亚诺的拳拳之心，她的爱、她的恨、她的悲喜、她的悔怨使冷酷的历史变得丰富、多彩，增添了些许人情味。这是因为作者是作家，他用他的感情、他的真诚去写历史上的人，而不是像历史学家那样冷眼旁观、无动于衷地叙述历史。当然，小说中的另外十一章完全是纯客观的叙述，按照时间的顺序叙写了墨西哥第二帝国兴衰的全部过程。小说的中心人物不是墨西哥皇帝马克西米利亚诺，也不是民族英雄华雷斯，而是疯女人卡洛塔，通过卡洛塔之口，娓娓动听地道出了十九世纪墨西哥一段奇特的历史。全书在卡洛塔的声音中开场，又在卡洛塔的声音中结束。卡洛塔的独白、她的意识流动、她的幻觉、她的奇想组成了“多声部”的乐曲。这种形式的多样、内容的丰富，全方位地再现了墨西哥社会的方方面面。各种人物和历史事件穿插在

小说中，绘声绘色的人情世态把历史小说化了。

如果说《帝国轶闻》从历史的角度真实地表现了社会中的人，阿根廷作家普伊格则从性的视角来把握社会。曾被西班牙视为禁书的《布宜诺斯艾利斯事件》(1973)的手淫、性虐待和鸡奸、《蜘蛛女之吻》(1976)的同性恋、《天使的阴阜》(1979)的性欲折射了社会存在的问题。因此，普伊格的小说可称为“性小说”。性描写在拉美新小说中随处可见，不足为怪。普伊格无视性的禁忌，把人的性欲暴露在光天化日之下，从而达到抨击社会弊病的目的。《布宜诺斯艾利斯事件》中的女主人公受“高等人的操纵和主宰，他们在她身上拥有一切权利，包括对她的性虐待”；《天使的阴阜》中的安娜感觉到‘大腿间的软弱点”,因而受到男人的统治,故天使没有性欲,不受他人伤害;《蜘蛛女之吻》展示人的性压抑和社会对人性的摧残。在普伊格小说的性描写中蕴含着一种性的对抗、受侮辱受损害的人的追求和愿望，反映了作者对弱者的深切同情。普伊格的小说通俗易懂，情节引人入胜。《布宜诺斯艾利斯事件》用侦探小说的形式抒写故事，情节跌宕起伏,悬念丛生;《蜘蛛女之吻》中贯穿全书的六个电影故事使小说异彩纷呈,读来兴味盎然;《里塔·海华丝的反叛》(1968)用日记、书信、对话、独白等创作手法叙述了作者少年时代的生活；《红红的小嘴巴》(1969)以连载小说形式描写一个患肺病的青年的恋爱生活。普伊格的小说既有高雅文学的严肃，又有通俗文学的情趣，它的高雅体现在主题和题材的严肃性，通俗则在于技巧的多样性、情节的丰富和语言的大众化。雅中见俗、俗中有雅是普伊格创作的一大特色，也是文学创新的一种尝试。无庸讳言，普伊格小说的性描写过于具体，渲染一些色情的情节。对同性恋这一现象似乎同情多于批判，给人一种为同性恋辩解

之感。

在创作风格上与普伊格有某些相似之处的是墨西哥作家豪尔赫·伊巴尔贡戈依迪亚(1928—)，他用通俗的手法表现严肃的主题，他的小说《八月的闪电》(1964)、《埃罗德斯之法》(1967)、《杀死狮子》(1969)、《女尸》和《两桩罪案》(1979)幽默，风趣，情节复杂、多变，既有题材的惊险，又有作者的大胆想象。这种熔雅俗于一炉的小说在后“文学爆炸”小说向内转时，不啻一种新的创作动向。这类小说与现实主义流派的小说有着某些差异，它迎合了读者的阅读兴趣，激发了读者的阅读热情，在调侃、讥讽现实的同时反映了现实。

阿根廷作家戴维·比利亚斯(1929—)的创作题材又不同于德尔·帕索和普伊格，他擅长描述阿根廷社会变化关键时刻的人与事,即政治小说。《在悲惨的一周里》描述了1919年1月军队对工人罢工的镇压,《正视》(1962)反映了1955年庇隆倒台后的混乱状况。比利亚斯对军人的生活颇为熟悉，创作了以军人为题材的小说《骑在马上的人们》(1967)、《狗群》(1974)和《短兵相接》(1979)。这些小说反映了阿根廷军人在社会生活中的心态和失落感。《骑在马上的人们》叙述一个军人家庭的衰亡。埃米利奥·戈多伊作为军人家庭的一员，目睹他的父亲、军队的首脑,他自己和他的朋友们都是‘一些幸福的机器人”。埃米利奥和阿根廷军队参加在秘鲁的军事演习，这场演习以巴拉圭几名士兵的死亡而告结束。对此，埃米利奥深感他所做的一切都是荒谬的。他回到布宜诺斯艾利斯后，适逢他的兄弟马塞洛因离开军队而自杀。这使他惘然若失，不知如何对待面临的现实。《狗群》描述了巴拉圭战争期间军人的嫉妒和仇恨;《正视》是作者第一次表达了他对书中人物的同情。门迪布鲁是以智慧、豁达著

称的将军，杨托诺是个心地善良的记者，他们之间有着共同点，对现实的不满。将军对军队、婚姻和他的子女感到沮丧；记者对报纸感到失望。他们都是诚实的人，诚实使将军站出来反对庇隆，诚实使记者继续他的民意测验，尽管受到上级的威胁。小说的基调是痛苦的，因为“某种东西”在侵蚀着将军，也侵蚀着记者。这种痛苦也反映在他早期的作品《无情的岁月》(1959)和《土地的主人》(1959)里。

哥伦比亚作家阿尔瓦雷斯·加尔德亚萨尔(1945—)的谴责小说与戴维·比利亚斯的政治小说相比，更贴近现实，对现实的反映也更为深刻。阿尔瓦雷斯是现实主义作家，他的小说具有一定的思想性和社会生活内容，大多以他的故乡图鲁亚镇为背景，反映图鲁亚镇在不同时期发生的事件。小说中的人物也来自他的出生地图鲁亚镇。阿尔瓦雷斯在接见记者时深情地说，“图鲁亚是我的故事的源泉、我的文学的源泉。”[1]他曾创作了描写政治暴力斗争三部曲：《博亚卡的公园》、《秃鹰并非天天埋葬》和《教皇的毒蛇》，以后又创作了反映社会与学生、学生与学生间暴力斗争的《哈里斯科》。阿尔瓦雷斯自称，“我很难摆脱暴力，如同我不能摆脱我的小说主题孤独和死亡一样。”阿尔瓦雷斯运用现实主义的手法精确地把握了哥伦比亚的脉络，并加以出色的描绘。他的名作《达贝瓦》(1973)描写一个偏僻的小镇在发生自然灾害后陷入孤立无援的悲惨境地。他的另一部小说《莱昂·玛丽亚回来的日子》(1969)因涉及图鲁亚镇莱昂·玛丽亚家族的丑闻，其子女要控告作者，迫使阿尔瓦雷斯离开了家乡。阿尔瓦雷斯对文学的追求矢志不渝，积极参加到社会生活中去。他对一些人把文学当作消遣嗤之以鼻，他认为他创作的是谴责小说，

[1] 引自伊萨亚斯·培尼亚·古铁雷斯《民族战线的小说》。

“我不想在谴责中让人们开心，而是使他们觉悟……”他认为他是艺术贵族坚定的敌人，“文学一刻也不能离开生活的社会。”对于文学的模仿和影响，阿尔瓦雷斯也自有高见，他认为“事物都是不相同的，至于影响，我们永远也不能否定。因此，需要对文学进行研究，不去重复既有的东西。必需避免落入俗套，清除以前作品中无用的东西，不至于重蹈覆辙。”阿尔瓦雷斯虽然受到他的同胞加西亚·马尔克斯的影响，但他没有走别人已走过的路，另辟蹊径，从事谴责小说的创作，同时又汲取了魔幻现实主义的精髓，使小说既有深邃的思想内容，又有浓厚的魔幻色彩，他的一些小说如《白痴市场》(1974)和《神明》(1986)等寓光怪陆离的魔幻于谴责之中，加强了谴责小说的深度和力度。

古巴作家雷纳尔多·阿雷纳斯(1945—)的小说创作完全不同于上述作家的文学风格，他的小说是他想象的产物，故他以幻想小说而声名远播。阿雷纳斯的第一部小说《黎明前的塞莱斯蒂诺》(1967)便是作者想象力的创造。少年的塞莱斯蒂诺贫穷饥饿，生活中缺乏爱。但塞莱斯蒂诺喜好在树皮上写诗，精神上的富有与生活的贫困形成鲜明的对照。阿雷纳斯虽以想象而著称，然而塞莱斯蒂诺这一人物形象并非毫无根据，与作者的少年时代的生活有着密切的关系。阿雷纳斯从小就酷爱文学，十六岁来到首都哈瓦那，结识了诗人埃利塞奥·迪耶戈和小说家莱萨马·利马，在他们的帮助下，他的文学创作才得以提高。《黎明前的塞莱斯蒂诺》显示了作者丰富的想象力，但真正全面地展开他的想象力的小说则是他的第二部长篇小说《迷惘的世界》(1969)，这部小说以墨西哥著名爱国教士塞尔万多·特雷莎·德·米耶尔(1763—1827)为典型，描写了十八世纪末和十九世纪初的墨西哥社会。塞尔万多在墨西哥独立战争前后为民族的独立、

为“被欧洲人奴役的美洲”而奋不顾身。他曾从几所不同的监狱里逃跑，但最终逃不出自己的生活，成为自己生活的囚徒，流露出一种消极的人生哲学。作者把历史现实变为想象的寓言式的现实，因而《迷惘的世界》被视为一部反现实主义的小说。为了不囿于历史的时间顺序的约束，作者使用了三个平行的叙事者；一是“我”,塞尔万多本人;另一是“你”,想象中的人;再者是无所不能的第三者，对第一、第二人称叙述作补充和评说。这样，作者不受历史条件的限制，任意驰骋他的想象力。他的第三部小说《雪白的臭鼬宫殿》是《黎明前的塞莱斯蒂诺》的续篇,作者用塞莱斯蒂诺长大成人后的眼光，看待自己家族和历史，重新组合已消失的现实和活动于美洲殖民地时期的人物，表现了作者惊人的想象力。

在后“文学爆炸”中,小说的形式趋向多样化,各种文学流派依然保持着它们的生命力。还有些作家，在创作中提出了自己的文学主张,古巴萨多依的“语言实验主义”、智利作家斯卡尔梅达的“诗意现实主义”是后“文学爆炸”作家在文学探索中的创举，尽管这两种新的文学流派在文学史上的影响不大。

萨多依语言实验主义的力作《眼镜蛇》(1972)是语言的一种实验，是作者追随法国符号学家巴尔特研究语言的产物。小说描述了“眼镜蛇”变成了女人后在游览西班牙和摩洛哥时被人阉割，后在远东死于非命。这部小说不仅内容是荒诞的，而且形式也是变形的，没有悬念，没有情节高潮，内容与形式形成反传统的统一体。这种形式的变形也反映在语言上，萨多依认为，语言可以在作品中扮演重要的角色，既能反映人对外界事物的感受能力，又能表达文本中所没有的含义。

“诗意现实主义”的倡导者为智利作家安东尼奥·斯卡尔梅

达。他 1940 年出生于智利，原籍南斯拉夫。斯卡尔梅达曾积极支持阿连德政府，并在文化部门担任要职。1973 年智利发生军事政变，阿连德政权被颠覆，斯卡尔梅达被迫流亡德国。斯卡尔梅达于 1967 年从事文学创作以来，发表了十多部小说和电影剧本，最为著名的有短篇小说《热情》(1967)、《屋顶上的裸者》(1969) 和长篇小说《我梦见白雪在燃烧》(1975)，前两部小说均获得古巴美洲之家文学奖，后者一经问世立即被译成多种文字。斯卡尔梅达主张作家的创作要贴近现实，反映现实。他作为一个流亡作家，尽可能地向世人介绍智利军人违背人民意志的倒行逆施，抨击政变当局镇压人民的暴行。《我梦见白雪在燃烧》从不同的视角生动地剖析了智利社会各个阶层在动荡的局势面前的复杂心态。斯卡尔梅达认为，为了尽善尽美地叙事状物，表现现实，作家要用优美的文笔，酣畅地把生活的底蕴表达出来，既要忠实生活，又富有诗意，这便是斯卡尔梅达的诗意现实主义。

在后‘文学爆炸’中，致力于现实主义创作的有两位作家，一位是秘鲁作家恩里克·孔格拉因斯(1932—)，他以叙写拉美的贫困化问题见长；另一位作家是委内瑞拉的阿德里亚诺·冈萨雷斯·莱昂(1931—)，他塑造了拉美小说中不多见的城市游击队的形象。拉美的贫困化和城市游击队是拉美屡见不鲜的现象，但专以这两个社会问题作为题材写出的小说可谓凤毛麟角。在拉美小说中，德尔·帕索的《何塞·特里戈》、多诺索的《加冕礼》和《这个星期天》、加门迪亚的《居民》都有对拉美贫困化的描写，但只有阿格达斯的《山上的狐狸和山下的狐狸》才真正深入到拉美的贫困化中去。恩里克·孔格拉因斯的《不是一个，而是许多的死亡》(1958) 与其他描写拉美贫困化小说所不同的是它没有其

他作家流露出来的悲观主义，而是给人们一种希望。这部小说以秘鲁首都利马的一个大垃圾场为背景，垃圾场象征着人的存在是毫无意义的。小说主人公马鲁哈在垃圾场附近的一家洗瓶子店里当炊事员，店主从利马街头绑架一些疯子作为他的劳动力，马鲁哈则想利用一帮无赖，在适当的时机攫取这爿商店的财物和这些疯子。她认为人的自身可以达到某种平衡，作出“完善和超越自己的努力”。这就是马鲁哈的人生价值。所以，她对金钱、对改善自己的社会地位不感兴趣，也不满足简单的性欲，她要成为洗瓶子店的主人。为了发挥她内在的潜力，锻炼她的性格，肯定她的人生价值，虽有所动作，但都失败了。然而，她并不气馁，运用她的智慧和勇气征服了那些无赖，从而发现她自身的力量。小说虽然描写了在垃圾场里以废品为生的人们，但作者的意图并不是对环境的描写，而是通过对马鲁哈抓住机遇的叙述，证明自身的价值。作者在叙事过程中，过多的评论和人物的心理描写，削弱了艺术的感染力。这部小说对拉美新小说的贡献则在于运用了恐怖主义，这在拉美新小说中是独一无二的，因而占有特殊的地位。

在拉美新小说中，出现了一些城市游击队的形象，这是因为城市游击队是拉美现实的客观存在。在卡彭铁尔的《追踪》和普伊格的《蜘蛛女之吻》中都留下了城市游击队的痕迹。但对城市游击队进行深入描写的便是冈萨雷斯的《携带的国家》(1968)了。小说以一个下午和部分的夜晚开始，并逐步向刚刚的过去延伸。在刚刚的过去里，主人公安德列斯在政治游行中接受了战斗的洗礼，然后时间又向遥远的过去发展。在遥远的过去里，叙述了安德列斯数代人的境况。小说从安德列斯的旅行开始，通过他在城市和农村生活的转换，情节的不断发展，把安德

列斯心理的(旅行中的感受)、社会的(政治行动)、历史的(城市与平原的联系、农村向城市移民）等各种因素交织在一起，塑造了一个城市游击队员的完整形象。安德列斯作为一名有追求的热血青年，对统治者的卑鄙行径义愤填膺，但在行动中又有一种害怕、孤立、失败的感觉。这反映了作者对城市游击队是否能取得成功产生了怀疑。小说还叙述了政治压迫给知识分子带来的痛苦和折磨，这正是作者内心的坦露和对社会的批判。

拉美特有的文学流派魔幻现实主义，在六十年代进入了全盛时期,加西亚·马尔克斯的《百年孤独》使拉美文学发生了根本性的转折。在七八十年代，这一文学流派并未向下滑坡，跌入低谷。这是因为继加西亚·马尔克斯之后,涌现了一些魔幻现实主义新秀，智利女作家伊莎贝尔·阿连德便是其中的佼佼者。这位才华横溢的女作家，在短短的数年内创作了四部长篇小说：《幽灵之家》(1982)、《爱情与阴影》(1984)、《月亮部落的夏娃》(1987)、《月亮部落的夏娃故事集》(1990)。《幽灵之家》与其说是一部小说，不如说是一部回忆录。因为这部小说原是作者写给外祖父的书信，后来汇编成书；书中的人物大多以自己的亲属为原型，书中第一个出场人物罗莎是作者的姨婆，书中的克拉拉是作者的外祖母，正如作者所言，这部小说“讲我们一家人的故事”。《幽灵之家》是《百年孤独》的再现,描绘了伊·阿连德称之为“近年来我们美洲的历史”。因而作者故意省略了故事发生的地点，使读者从拉丁美洲的整体来思考拉美的现实，向读者说明《百年孤独》中的马贡多小镇不仅存在于哥伦比亚,在智利、在拉美其他国家也有类似马贡多那样封闭、落后、“从世人的记忆里永远消失”的小镇。这种整体的认同感也见于《幽灵之家》与《佩

德罗·巴拉莫》情节的相似性。《幽灵之家》中的埃斯特万·特鲁埃瓦和《佩德罗·巴拉莫》中的佩德罗·巴拉莫都是十恶不赦的人物,他们横行乡里,鱼肉百姓,凌辱妇女,有不计其数的私生子。但他们不是生就的恶人;特鲁埃瓦对反对过他的佩德罗第三在危急时给予救援,帮助他逃出国外;巴拉莫小时是个顺从、听话的孩子,对欺人的行为有逆反心理。但他们身上的闪光点不足以遮掩他们给人间带来的黑暗。

伊莎贝尔·阿连德承认曾受过加西亚·马尔克斯的影响,但她并不刻意地去摹仿《百年孤独》,"在绝大多数的情况下,作家是不会有意识地接受他人的影响的。"她的名作是在炽热的感情、强烈的愿望促使下写成的。《幽灵之家》写了她的家庭、她的祖国、她过去的世界。书中的魔幻情节如克拉拉的意念和《爱情与阴影》中埃万赫利娜的癫痫所产生的某种特异功能不是作者的凭空编造,而是生活中本来就存在着的,"这里所展示的一切都是事实。"《幽灵之家》是继《百年孤独》之后的一部魔幻现实主义杰作,伊莎贝尔·阿连德不愧为魔幻现实主义在后"文学爆炸"中的杰出代表。

在后"文学爆炸"中,一大批文学新人崭露头角,可谓人材辈出,他们沿着前人的足迹,继往开来,创作了一些颇有影响的作品。其实,这些新秀并非初出茅庐,虽然其中不少人出生于四十年代前后,他们在拉美文学辉煌的六十年代便有作品问世,德尔·帕索的《何塞·特里戈》、萨多依的《表情》和《歌手们是哪里人》、斯卡尔梅达的《热情》和《屋顶上的裸者》、加门迪亚的《居民》、《悼念的日子》和《恶劣的生活》、萨因斯的《幼兔》和《令人着迷的循环时光》等新小说均出版于六十年代。当时泰山压顶,名家的光辉遮住了他们的亮光,"一味吹捧少数几个'明星',压制

和排挤了其他有才华的作家。'[①] 在后'文学爆炸'中,这些新兴的作家在拉美文坛上扮演主要角色，拉美文学的繁荣将由他们来持续和发展。六十年代'文学爆炸'先锋们,在后'文学爆炸"中他们的创作热情不减当年,加西亚·马尔克斯出版了《家长的没落》(1975)、《一件事先张扬的凶杀案》(1981)、《霍乱时期的爱情》(1985)、《迷宫中的将军》(1988)、《关于爱情与其他邪魔》(1994) 富恩特斯发表了《两个门户的房子》(1970)、《渊深源远的家族》(1980)、《美国老人》(1985)、《克里斯托瓦尔·诺纳托》(1987)；略萨推出了《酒吧长谈》(1970)、《潘达雷翁上尉与劳军女郎》(1973)、《胡莉娅姨妈和作家》(1977)、《世界末日之战》(1981)、《玛依塔的故事》(1984)、《谁是杀人犯》(1986)、《部落发言人》(1987)、《继母的赞扬》(1988)、《李马杜在安第斯山》(1994)；科塔萨尔创作了《反对跨国吸血鬼的芳托马斯》(1975)。还有两位与"文学爆炸"先锋们比肩的作家：阿根廷的埃内斯托·萨瓦托和智利的何塞·多诺索,萨瓦托出版了《消灭者阿巴东》(1974) 多诺索发表了《污秽的夜鸟》(1970)、《别墅》(1978)、《洛里亚小侯爵夫人的神秘失踪》(1980)、《旁边的花园》(1981)、《失望》(1987)。他们六十年代的辉煌曾使"精彩的拉丁美洲小说如今已经牢牢地在全世界站住了脚",[②] 在后'文学爆炸'中，笔耕不辍的老作家和具有创新意识的新作家的共同努力必将使拉美文学获得新的辉煌。

①见《世界文学的奇葩》，旅游教育出版社出版。

② 引自何塞·多诺索《文学"爆炸'亲历记》,段若川译,云南人民出版社出版。

拉美现代诗人巴列霍、聂鲁达、纪廉

拉美先锋派运动，曾在拉美文坛上有过自己的辉煌，独领风骚二十年。作为一种文学流派有它的伊始，也必定有它的终极，这是文学发展的规律，谁也无回天之力，让它永远长存。但先锋派的影响，它的精神仍然活跃在当今作家的创作中。就以先锋派之后的伟大诗人秘鲁的巴列霍、智利的聂鲁达和古巴的纪廉为例，不仅先锋派在他们身上起着作用，就连先于先锋派的拉美现代主义也可在他们的作品中寻找到它的痕迹。

巴列霍共创作了三部诗集，他的第一部诗作《黑色的天使》布满了现代主义的蛛丝马迹，甚至比现代主义大师鲁文·达里奥有过之而无不及。鲁文·达里奥只是逃避现实，在他的象牙塔里营造诗歌的宫殿，巴列霍远非逃避现实，他感到自己来到这个世界上是多余的。

我全身的骨头都是别人的；
或许是我偷来的！
也许我顶替了别人
来到了人间；
我不禁想，如果我没有出世，
别的穷人将喝这杯咖啡！

我是个可恶的贼……我将向何处去。

——引自《我的面包》

这首诗是诗人对自我的谴责，他来到人间夺了别人的口粮，喝了别人的咖啡，给人类增添了一份苦难。诗人自责的背后透露出巴列霍要求社会公正，“宁愿多数人拥有少量财富，而不愿少数人拥有大量财富”的人道主义思想。这种思想来自他的家庭，也来自他的信仰。巴列霍出生在一个印欧混血的家庭里，父亲是西班牙人，母亲是印第安人，他有兄弟十一人，他排行最小。巴列霍十二岁时离开家乡外出求学，后因经济原因被迫辍学。从此,在秘鲁北部流浪,曾当过矿工、教师、甘蔗园会计的助手。他生活在印第安人和乔洛人（印欧混血）之间，目睹生活在底层的人们的苦难；巴列霍一家人都是虔诚的教徒，在他的祖辈中有人当过牧师，他本人也学过宗教课程，宗教的仁爱思想在他的心灵中扎下了根。他要逃离现实，但对人民的苦难又于心不忍。

在这寒意料峭时,泥土
散发出人类的尘埃，多么痛苦！
我要敲遍所有的大门，
可不知向谁求得宽恕，
我将在这儿，在我心脏的炉膛里……
要为你烤出新鲜的面包！

——引自《我的面包》

诗人面对饥饿的人、穷困的人无能为力，“要敲遍所有的大门”，但不知向谁乞讨才能挣得一片面包，诗人只能把自己的爱

心奉献给他们。面对这种现实，诗人的灵魂是痛苦的，他在一首诗中诉说了他内心的痛苦，揶揄地宣称："我出生的那天，上帝正害着大病。"

巴列霍早期作品中的现代主义倾向主要表现在逃避现实上，而古巴诗人纪廉的现代主义风格更接近鲁文·达里奥，注重词藻的修饰和雕琢："如同花瓶里枯萎的百合／下午在黄昏中晕倒"（《花园》）；"多么痛苦啊，那天下午的墓地／出现在我锐利的眼前"（《痛苦的韵脚》）；"充满远处花园的微微馨香／亲吻着穿过盛开的茉莉花的空气"（《黄昏奏鸣曲》）。纪廉出身贫寒，是黑白混血人种，由于经济原因二十岁时中断在哈瓦那大学的学业，离开首都返回家乡卡马圭省，一度停止了诗歌的创作。他的早期诗歌并没有写出生活的窘迫和现实的残酷，却有着现代主义的雍容华贵。

聂鲁达的青少年时代一帆风顺，生活上并无多大波澜，顺利地读完小学、中学，又进入教育学院，这要比巴列霍、纪廉强得多。他出生时母亲不幸去世，但继母待他如同己出，家庭和睦、融洽。他从小就有写诗的天赋，他"好几次问自己，什么时候我能写出第一首诗来，什么时候诗歌在我身上产生"。①他终于在十七岁时以《节日的颂歌》获得智利大学生联合会主持的诗歌奖。他非常崇敬当时智利著名女诗人米斯特拉尔，米斯特拉尔忧郁得让人落泪的情诗无疑打动过年轻的聂鲁达，诗人的浪漫气质促使他"表达许多人没有表达出来的感情"。因为诗歌就像一面镜子，让每个人都可以欣赏到自己的面孔。在《二十首情诗和一支绝望的歌》里，诗人写下了孤独、痛苦和人们对爱情的共同感情。在聂鲁达的爱情诗中最著名的是"情诗第十五首"。

① 见聂鲁达《回忆录》。

让我也用我的沉默跟你交谈，
它就像戒指一样纯朴，像灯盏一样明亮，
你是沉默不语、繁星满天的夜色。
你的沉默就是星星的沉默，遥远而又平常。

你沉默时令我喜欢，因为你似乎不在我身边。
那么痛苦，那么遥远，好像已经离开人间。
这时一个单词、一丝微笑就足够了，
我会心花怒放，因为你就在我面前。①

这三位诗人的早期作品程度不同地受当时文学思潮所左右，难以见到他们自己的踪迹，他们独特的风格只有经受心灵的创伤和生活的磨练后才会表现出来。这在巴列霍和聂鲁达的诗篇中体现得尤为充分。巴列霍首先对他的宗教信仰产生了怀疑，他在当小学教师时，曾参加先锋派的文学团体“北方社”的活动，这个社团的宗旨是“对现实不屈服，对政治反叛，对宗教离经叛道”。这反映了社会各阶层对现实的不满，现实本身使巴列霍认识到印第安人逆来顺受的性格并未给他们带来任何好处，反而使他们处于更屈辱的地位。“北方社”的影响，现实与理想的反差使他感到宗教的虚伪。

它们是灵魂中耶稣的形象，
也是命运亵渎的某种可爱信仰的重重的跌倒。
那些血淋淋的打击是面包的爆裂声，

①摘引自赵振江编《历代名家诗选》

它正在炉门为我们烘烤。

而人……可怜……可怜！转过双眼
如同有人在肩上拍了一下，将我们召唤
转过疯狂的眼睛，而昔日的一切
宛如一个罪过的水塘，沉积在目光上。①

在巴列霍心目中的造物主偶像已被击毁，信仰已被命运所捉弄，“重重的跌倒”，眼睛所见的“宛如一个罪过的水塘”，等待着他的不是面包，而是监狱。1920年，巴列霍辞去教师工作，在赴欧之前，回故里为母亲扫墓，不幸被涉嫌一起暴力事件，在友人家中躲藏了两个月，最后还是与他的两个兄弟一起被捕，囚禁了四个月后无罪释放。铁窗生涯、母亲病故、好友因车祸身亡，种种的不幸使诗人百感交集，创作了他一生中最辉煌的诗歌《特里尔塞》。

《特里尔塞》中的大部分诗篇是巴列霍在狱中写成的，充分表达了诗人的个性。当时，巴列霍在精神和肉体上承受了严重的打击，“你无法想象我是怎样度日的。有时，我的耐心到了极限。前途越来越暗淡，我的心境很少有好的时候，我的坚固堡垒将要崩溃……”② 诗人的这种心绪很难用传统的抒情语言来表达，需要一种他自己的语言，巴列霍的语言，表达他自己的感情，这就是巴列霍诗歌的特色：灰色的情感，生造的语言，就连“特里尔塞”这个词也是诗人的创造。“我生活中最严重的时刻是在秘鲁监狱的牢房里。”他的诗歌正是诗人在狱中内心活动的写

①摘引自《历代名家诗选》中“黑色天使”。

② 见巴列霍1921年2月12日写给奥斯卡·伊马尼亚的信。

照。虽然诗人失去了人身自由，但他的想象力和表达形式是自由的,越出了监狱的铁窗,故他是‘语言监狱’的越狱者,又是传统美学的‘逃犯’。巴列霍对他这一时期(1918—1922)的诗歌有清醒的评价:“作品产生于最大的空泛。对此,我要负责,我要负起美学的全部责任……我运用了尽可能的自由形式，这是我艺术上的最好收获……”①

巴列霍是先锋派之后的一位杰出诗人,尽管“《特里尔塞》无疑是用我们语言创作的先锋派诗歌中最伟大的作品”②,但他不属于先锋派中任何的一个派别,他既不是创造主义者,也不是极端主义者，他的诗歌有自动写作的技巧，也有梦幻的形象，但他不是超现实主义者。巴列霍就是巴列霍，他的诗歌表现了他的个性、他的价值观念。虽然人们把他的诗歌看作是先锋派的，然而他对先锋派却有自己的看法：“我们之所以称诗歌为新诗歌，这是因为它的语言是电影、马达、马力、飞机、收音机、爵士乐队、无线电报组成的，总之，是现代科学和现代工业的词汇。但不应该忘记,这不是新诗,也不是旧诗,什么也不是。现代生活提供的现实素材,必须被精神所消化,变成一种感觉”;“在新感觉的基础上，新诗是简练的、人性的……”③但遗憾的是他的诗歌由于随心所欲地使用语言，创造词汇，令人难以读懂。我们只能通过诗人的坎坷经历从外部观察他的世界，却进不了他的世界。

聂鲁达虽未身陷囹圄，但在《二十首情诗和一支绝望的歌》发表后的第三年,出任驻泰国、锡兰和印尼的领事,这无异于一次流放。聂鲁达在1929年4月24日的一封信中写道:“我喜欢美酒、爱情、痛苦和抚慰不可避免的孤独的书籍。在某种程度上，

①见巴列霍写给安特诺尔·奥雷戈的信。

②③ 引自罗伯托·费尔南德斯·雷托马尔《巴列霍诗歌全集》序言。

我蔑视文化，如对事物的解释。我认为最好拥有一种前所未有的知识、对世界的体验，尽管这与我们背道而驰。”为了“拥有前所未有的知识、对世界的体验”，聂鲁达选择了“自我毁灭”，来到了一个与他生活方式迥然不同的陌生世界。他在东方的国度里，写下了他一生中最孤独最痛苦的歌：《大地上的居所》（第一、二卷），这也造就了聂鲁达的独特风格：形式的自由化，语言的随意性，喷薄而出的激情任其流动。“我决心在危机中形成我自己的力量，利用这种软弱，从斗争中取得好处。”① 为此，诗人付出了高昂的代价，首先把自己流放到异国他乡，接着对以前的创作进行了否定，“我把我的书一本一本地抛在后边，取而代之的、愈来愈重要的是重建观念和形式。”② 故诗人丢弃了青年年代的纯真、浪漫，用一种新的形式抒发内心的苦闷和绝望。

编织的蝴蝶，
挂在树上的外衣，
风雨交加中衍生出
天空的窒息、形单、影只
充斥着衣服和布条捻的头发
被空气腐蚀的坎肩。
如果你坚定不移地抵挡
冬天粗糙的针，
困扰你的奔腾的河。
天空的阴影，在死亡的花朵间
夜晚被折断的鸽子的枝杈：
当你仿佛是缓慢的充满寒冷的声音

①② 引自《玛加丽塔．阿吉雷作品》。

蔓延被水拍击的红霞时
我停住，伤心。

——《天空的窒息》

诗人把素材信手拈来，天马行空，任凭自己的感觉和想象无拘无束地自由翱翔。诗人似乎要表达严冬的肃杀，又像在叙述失魄的心境。由于诗让其意识自由地流动，隐喻多义，形象变得模糊，这正代表了聂鲁达这一时期的风格，也体现了他的创作个性。

纪廉虽家境不济，学习中断，但没有巴列霍那样的痛苦，也没有聂鲁达那样的孤独。他在诗歌创作中，逐渐向先锋派靠拢。他在先锋派杂志《奥尔托》发表的新诗震撼了当时的古巴文坛。文学批评家安赫尔·奥吉耶对此曾有这样的评论："轻视形式，蔑视韵律、韵脚，近似散文的自然；题材胜于比喻，思想胜于形象。这对他就足够了。"①纪廉诗歌的最大特色就是诗歌的音乐性，这种音乐不是纯诗歌的音乐，不是现代主义的音乐，也不是自由体诗中内在的音乐节奏，而是古巴黑人、白人和印第安人综合的音乐，诗人对音乐的运用如同先锋派诗人自由地运用语言。1930 年 4 月发表了《松的旋律》，次年诗人的另一部诗集《松戈罗·科松戈》问世。由于纪廉以黑人问题作为创作的轴心，因此他的诗歌又被称为黑人诗歌。但诗人并不认为他的诗歌仅仅是反映黑人生活的，他的诗歌是混血人种的诗歌，诗歌里充满了安的列斯群岛人的、美洲人和混血人的激情。他在《松戈罗·科松戈》的序言中写道："不久，古巴的精神将是混血人的精神，从精神到皮肤将使我们有一种最后的颜色。总有一天，人们将会说这是古巴的颜色，这些诗歌将使那一天提前到来。"嗣后，他又发

①引自纪廉《诗歌集》中安赫尔·奥吉耶的序言。

表了《西印度有限公司》（1934）、《给士兵的歌和给游客的歌》（1937）。《西班牙，四种苦恼和一种希望》是纪廉于1937年参加在战火纷飞的西班牙首都马德里召开的国际作家会议后创作的，表达了诗人反对法西斯进攻西班牙共和国的愤激之情。巴列霍和聂鲁达当时也在西班牙，并参加了国际作家会议。巴列霍还奔走于巴塞罗那和马德里之间，援助西班牙人民的斗争；聂鲁达正任智利驻西班牙的领事，亲身体验了法西斯给人民带来的灾难。西班牙内战使这两位拉美大诗人的人生道路发生了根本的变化，他们把个人的痛苦和不幸溶化于人民大众的命运之中。他们的诗风也为之大变，走出了个人的小世界，步入了人间的大舞台，用洗炼的语言、生动的比喻，创作为群众所接受的诗歌。巴列霍对以前创作的实验作品采取更为严厉的批判态度："我们大家感到这种语言的混乱，不是、也不可能是永远的事情，应该尽早结束它。"① 《人类的诗篇》收集了巴列霍侨居国外时所创作的诗歌，这些诗歌大多是诗人在法国和西班牙创作的。《群众》这首诗歌表达了诗人对西班牙共和国战士的怀念。

战斗结束，
战士死去，一个人向他走来
并说："你不能死去，我多么爱你！"
但尸体，咳！依然是尸体。

两个人走近他，同样说道：
"别将我们抛下！勇敢些！死而复生！"
但尸体，咳！依然毫无动静。

① 引自路易斯·蒙吉奥《后现代主义秘鲁诗选》。

二十、一百、一千、五十万人赶来
并向他呼唤："我们多么爱你！而死神就不可抗拒！"
但尸体，咳！依然不言不语。

千百万人围在他身旁
一齐请求："留下吧，兄弟！"
但尸体，咳！依然无声无息。

于是，大地上所有的人
包围着他；伤心而激动的尸体看到他们；
他慢慢地欠起身，
拥抱了第一个人，开始行进……①

聂鲁达亲临烽火中的西班牙，目睹了西班牙人民被屠杀：战士倒下了，孩子、女人和老人死去了，他的好友费德里科·加西亚·洛尔卡也被枪杀了。西班牙变成了一座大坟场，那种"只有我自己存在，还有我的悲伤、我的幸福和我个人的感情②"一扫而光。他把人作为创作的对象，人成为他的诗歌的主题。"西班牙内战后，人成为我的诗歌的素材。《漫歌集》包括在那个时期内。"③ 他的诗歌语言也随之变化，愤怒的声音替代了灰色的语言，民众的不幸驱走了他个人的痛苦。

强盗驾着飞机率领摩尔人，

①摘引自赵振江编《历代名家诗选》。
②引自聂鲁达致埃克托尔·埃安迪的信。
③ 见聂鲁达与法国一家杂志记者的谈话，委内瑞拉《民族报》转载。

强盗用戒指和女公爵，
强盗带着甜言蜜语的黑教士
从空中来屠杀儿童，
儿童的血于是满街
单纯地流，单纯得就像儿童的血。

豺狼也不齿的豺狼，
枯草也唾弃的石头，
毒蛇也厌恨的毒蛇！

我看见西班牙的血
在你们面前涌起，
要用尊严锋利的巨浪
一扑而淹死你们！①

聂鲁达的鸿篇巨制《漫歌集》代表了诗人文风改变后另一种风格的杰作，诗歌语言更为开朗、豪放。诗人于1938年便开始动笔创作《漫歌集》，1950年才出版问世，历时十二年。全书共十五章二百四十八篇。这部宏伟的史诗与其说是一部诗歌，不如说是人物的画廊，拉美历史上的各色人等展览于大庭广众之中：西班牙的征服者、反殖民统治的斗士、为民族独立而奋斗的解放者、掠夺人民的剥削者和独裁者。通过对被歌颂的、或被谴责的历史人物的描叙，一部浩瀚的拉美历史在诗人笔下汩汩地流动，诗人也把自己放入历史的洪流中，写下了《漫歌集》的最后一章"我是"。《漫歌集》里最精彩的要算"玛丘·碧丘之巅"了。

① 摘引自《聂鲁达诗选》，

“玛丘·碧丘之巅”描写了拉美大陆和生活在这块大陆上的人们。诗人用委婉、凄楚的笔触，面对印加帝国的废墟感慨万千，“倾诉吧，通过我的血液和我的语言”。

> 人就像在永远填不满的谷仓脱粒的玉米，
> 仓里盛着悲惨的事件和失败的经历，
> 从第一到第七，到第八，
> 每人有多次而不是一次死亡；
> 每天一个小小的死神，灰尘，蠕虫，
> 在郊区泥泞中熄灭的灯光，
> 小小的死神长着粗壮的翅膀，
> 像一把短矛刺进每个人的心房，
> 那是被面包和利刃围困的人，
> 是放牧者 港口的儿子，黝黑的耕夫。
> 或是闹市上的啮齿动物；
> 大家都沮丧地等待死亡；每天短暂的死亡；
> 每天不幸的悲哀就像颤抖地举着黑色酒杯一样。①

在这节诗里，死亡写得并不壮烈，但写得实在、生动。

聂鲁达 1936 年创作的《西班牙在心中》(收入《大地上的居所》第三卷)和 1950 年的《漫歌集》与他以前的作品相比，浪漫主义、超现实主义的色彩渐渐地褪去，显露出现实主义的底色。“一个诗人若不是个现实主义者，就是一个死的诗人。一个诗人若仅仅是一个现实主义者，也是一个死的诗人。一个诗人仅仅不合情理，就只有他自己和他所爱的人看得懂，那十分可悲。一个

①摘引自《历代名家诗选》。

诗人完全合情合理，甚至笨驴也看得懂，那也非常可悲。”[1]诗人的肺腑之言，是对他一生探索的总结，其中甘苦只有诗人自知。“后来，我与群众有了政治性的接触，开始写非常简练、更有教育意义的诗歌，使用我不害怕的语言，但必须付出巨大的努力。”[2]这种努力的结果使他的诗歌带有浓重的政治色彩，也更通俗、易懂，然而作为诗歌似乎缺乏诗歌的意境，流于平庸。

纪廉的生活经历不同于巴列霍和聂鲁达，纪廉虽遍游五大洲，但他一直扎根在他的古巴岛上，坚定不移地创作他的黑人诗歌。他作为安的列斯群岛的一员，唱出了混血种人共同的歌、共同的追求。

我是约鲁巴人，[3]
我歌唱，
我痛哭，
如果我不是约鲁巴人
那么我将是刚果人、曼丁哥人、卡拉巴利人，[4]
朋友们，请注意我的松，它是这样开始的：
希望的谜语：
我的是你的，
你的是我的，
所有的鲜血
形成了一条河。

①② 见聂鲁达《回忆录》。
③ 约鲁巴人为居住在约鲁巴地区的人。
④曼丁哥人为苏丹西部的黑人；卡拉巴利人为居住在非洲卡拉巴利地区的人。

木棉，带有花冠的木棉；
父亲，与孩子在一起的父亲；
池龟在它的甲壳里，
打开热烈的松，
人们跳舞吧！
胸贴胸，
杯碰杯，
水，掺了烈酒的水。
我是约鲁巴人，我是卢库米人①，
曼丁哥人，刚果人，卡拉巴利人。
朋友们，请注意我的松，它是这样开始的：

我们从非常遥远的地方来到一起，
年青的，年老的，
黑人和白人，所有的混血种人；
一个命令的人和另一个听命的人，
所有的混血种人；
圣贝雷尼托和另一个听命的人，
所有的混血种人……

——摘自《松第六号》

纪廉于 1947 年发表的《整体的松》是'松'的形式的总汇，这部诗歌包括了诗人自 1929 年至 1946 年的全部作品，"包容了古巴感觉的诗歌在表达形式的全部可能性。"1959年古巴革命胜利

①卢库米人为扎伊尔人。

后,纪廉依然故我,并不放弃自我,走自己创作的道路,这也是先锋派之后拉美诗人的共同特点：独树一帜，自成一家。巴列霍长期生活在异国，客死他乡，但他的诗歌是巴列霍的诗歌，只属于巴列霍的；聂鲁达虽受不同文学流派的影响，但他脱颖而出，博采众长,纳百川于一家，形成独特的风格，终于成为饮誉世界文坛的伟大诗人。

巴列霍、聂鲁达和纪廉的生活经历不同，创作风格各异，但他们歌唱的是拉美人的歌。他们之后的诗人沿着他们的足迹唱着他们自己的歌，但他们的歌也是拉美人的。

新古典主义

古典主义发生在十六世纪的法国，后经西班牙传入拉丁美洲时已是十九世纪初了。尽管西班牙殖民当局严禁具有启蒙主义思想的著作进口，但费霍一蒙特内格罗、伏尔泰、卢梭、孟德斯鸠等先贤哲人的作品还是渗透了进来，被西班牙歧视的土生白人和社会地位低下的混血种人争相阅读，人文主义思想深入人心。古典主义虽源自法国，但拉美的古典主义更多的是直接受西班牙的影响。西班牙诗人梅伦德斯·巴尔德斯、金塔纳、西恩富戈斯、加列戈斯都是拉美诗人心中的偶像，从他们的作品中获取创作的灵感。

十八世纪，欧洲人称它为"启蒙世纪"，但对拉美人来说十八世纪是文学上的"贫瘠世纪"，他们的言行都要按照西班牙殖民者的意志行事，唯唯诺诺，谨慎处世。"叙事行文谨小慎微，附带宗教的训诫、深沉的思考和抽象的议论。"① 十八世纪的拉丁美洲，虽未出现文学上的名家高手，不过也有些作品值得一提，它们是墨西哥作家弗朗西斯科·哈维尔·克拉维赫罗的《墨西哥古代史》、厄瓜多尔作家弗朗西斯科·欧亨利奥·德·圣塔克鲁斯·伊·埃斯佩霍的《新卢西亚诺》、秘鲁作家胡安·巴勃罗·比斯卡尔多的《致美洲西班牙人的信》、古巴作家曼努埃尔·胡斯托·德·鲁瓦尔卡瓦的《古巴的果实》、墨西哥作家塞尔万多·特雷莎·德·米耶

尔的《西班牙美洲人的信札一则》。其中胡安·巴勃罗·比斯卡尔多的《致美洲西班牙人的信》曾影响了拉美民族英雄博利瓦尔和杰出的新古典主义者贝约；塞尔万多·特雷莎·德·米耶尔的《西班牙美洲人的信札一则》是一部先于贝约的新古典主义诗歌，移植了希腊和文艺复兴的艺术形象，拨动了诗人的爱国热忱。

十八世纪虽是拉美文学上的“贫瘠世纪”，但为拉美人创造了政治独立的条件，提供了摆脱西班牙殖民者的机遇。1781 年美国宣布独立，这鼓励了拉美人的独立倾向；在西班牙和英国的战争中，西班牙被迫承认英国获得的殖民地，这有利于西班牙殖民地国家的独立；1789 年的法国大革命推动了美洲独立的进程；拿破仑侵入西班牙，西班牙国王卡洛斯四世退位，由拿破仑兄弟约瑟夫·波拿巴接任王位，直接影响了西班牙在殖民地的政权。在促使西班牙各殖民地独立的各种因素中，法国大革命起着至关重要的作用。古巴著名作家卡彭铁尔的力作《光明世纪》展示了法国大革命在拉美的辐射，他的另一部名作《人间王国》描写了法国的《人权宣言》和断头台同时进入拉丁美洲的状况。总之，十八世纪出现的各种热点都加速了拉美人独立意识的觉醒。因而在拉美反对西班牙殖民者的各种运动层出不穷，古巴、巴拉圭、委内瑞拉、阿根廷和哥伦比亚爆发了要求取消赋税的运动，并取得了一定的成效。

十九世纪是拉美的独立世纪，拉美国家的独立仅仅是政治上对宗主国的摆脱，而文学则无独立可言，依然是西班牙文学的附庸，在欧洲文化的巢穴中活动，没有自己的个性。拉美人只是学会了骑马和斗牛，之后又学会了朗诵欧洲的《人权宣言》，把古典主义的文学形式移植到拉美。拉美的土生白人、混血种人企

①引自萨尔瓦多·布埃诺为《小癞子》所写的序言。

求的是政治上的独立，对西班牙文学有一种敬仰、依恋之情，这种殖民主义情结模糊了他们的视线，对本土文学漠视，甚至鄙视，看不到印第安文学的宝贵遗产在拉美文学中的重要地位，这种情况在拉美各国独立后还持续了相当长的时间。

拉美文学与轰轰烈烈、如火如荼的独立运动相比显得沉闷、乏力，文学史家恩里克斯·乌雷尼亚认为"文学在政治活动中起了一个辅助的作用。"宣传革命思想、启蒙和教育民众的报纸和小册子都谈不上真正意义上的文学。欧洲古典主义经委内瑞拉著名诗人安德列斯·贝约的创新，为拉美诗歌增添了些许新意，被冠之拉美的新古典主义。首先，贝约赋予古典主义诗歌新的内容,他的诗作《致诗神》和《致热带地区农艺的颂歌》是拉美新古典主义的典范,尤其是《致诗神》堪称美洲的"独立宣言"。

神圣的诗歌
在寂寞孤独中生活，
你惯于和森林中的幽静
将自己的吟咏切磋；
绿色的岩洞是你的寓所，
山间的回声同你应和；
是丢弃文明欧洲的时候了，
它不喜欢你粗犷的品格，
飞向哥伦布的世界吧，
将你广阔的天地开拓①

《致诗神》创作于 1823 年,全诗共八百三十四行,在这节诗

①本文中的诗歌均引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

中，诗人邀请诗神回眸"广阔的天地"——"哥伦布的世界"，然后把目光从美洲大陆转向它的森林、岩洞、它的人民和它的历史，向全世界宣布"是丢弃文明欧洲的时候了"，发出了拉丁美洲有史以来的最强音——美洲的独立。另一位新古典主义者、厄瓜多尔的何塞·华金·德·奥尔梅多在他的名篇《胡宁大捷 献给博利瓦尔的颂歌》也高喊"美洲人民是单一的民族、一个家庭"，他本人不仅是个诗人，更是拉美独立运动积极的参与者，为拉美的独立奔走呼号。

由于欧洲古典主义传入拉美之日，正值拉美国家的独立运动正酣之时，因此新古典主义诗歌表现出强烈的政治倾向，为独立运动鼓噪的诗人必然会把他们的独立愿望溶入他们的诗歌中，讴歌战争和战争中的英雄。

西班牙的乌合之众
空前残酷，
用血与火、奴隶制永恒的镣铐
威胁逞凶，
胡宁的闪电
将他们驱逐、瓦解，
胜利的凯歌
回声迭起，响彻群峰，
震撼了幽深的峡谷，陡峭的山顶，
这闪电和凯歌一齐宣告：
博利瓦尔主宰着
大地上的和平与战争。

——《胡宁大捷》

贝约的《致诗神》的第二部分描述了爱国者的英勇业绩、他们的失败、牺牲和胜利，以及争取民族独立的决心。这与歌颂封建君主和忠君爱国的英雄人物有根本的不同，新古典主义顺应时代的要求，传达了拉美人民独立的呼声，他们诗篇中的英雄是时代的产物，而不是“为绝对王权”服务的忠臣。新古典主义与欧洲古典主义另一区别在于新古典主义通过对美洲大自然的描写，预示拉美人独立意识的觉醒。贝约在《致热带地区农艺的颂歌》一诗中酣畅地抒写了物华天宝的美洲，她的肥沃土地、辽阔平原、皑皑雪山把美洲大陆装扮得格外妖娆，在这块富饶的土地上盛产‘谷穗”“葡萄”“牧群”,养育了拉美的人民。

啊,肥沃的土地，
太阳的情侣，
时刻围绕着你的恋人，
无论在哪里，
都将接受阳光爱抚的万物孕育
你用沉甸甸的谷穗
为夏天编织花环；
你用葡萄
将酿酒的木桶装满；
…… ……
从辽阔平原
到皑皑的雪山，
碧毯上，
牧群无数,点点斑斑

拉美人为他们的土地和这块土地上的丰硕果实感到骄傲，因为他们不再是奴隶，而是这块土地的主人。

啊,年轻的国家
戴着胜利的桂冠
屹立在惊愕的西方面前！

从贝约《致诗神》中，不难看出诗人歌颂大自然是为了阐述他的美洲意识，在拉美国家纷纷独立后，这种美洲意识演绎为一种告诫、劝告。

将农村赞美吧，赞美农民的简朴生活，
节衣缩食、粗茶淡饭。
这样你们将永远享有难得的自由，
野心不会泛滥，法律保持尊严。
尽管小径蜿蜒,崎岖艰险，
人们也会以你们为榜样
勇于登攀。

在新古典主义诗人中，古巴的何塞·玛丽亚·埃雷迪亚在描写大自然上是较为突出的一个,在他的《流亡者之歌》中,诗人对祖国的怀念化为对古巴大自然的热爱，故乡的棕榈、海风和晴朗的天空抚慰着在异国漂泊的游子的痛苦和忧伤。埃雷迪亚的诗歌不仅有对古巴自然风光的歌颂，而且也有对墨西哥自然风貌（《在乔卢拉的神坛上》）和美国尼亚加拉瀑布（《尼亚加拉的颂歌》）出色的描写，从对他国自然风光的描述中，进一步抒发他对

祖国的思念之情。在新古典主义诗歌中，歌颂美洲自然风物的不只是贝约和埃雷迪亚，还有阿根廷诗人比森特·菲德尔·洛佩斯、委内瑞拉诗人费尔明·托罗和古巴诗人弗朗西斯科·伊图龙多,他们分别创作了《耕者欢乐的礼赞》、《热带地区的颂歌》和《古巴自然的描写特征》。

法国批评家亨利·佩雷在《什么是古典主义》一文中指出："应该消化古典的价值和适合一个既不是古典时期的希腊人也非罗马人的时代,以取代模仿。"拉美的新古典主义者消化了"古典的价值",运用古典主义的形式写拉美人自己的事,贝约的《致诗神》是"古典的诗歌在罗马的模式中孕育着的我们土地的原始芬芳",他的《致热带地区农艺的颂歌》中现实的细节和古典的隐喻,透出"一种拉丁的、同时又是美洲的怪味"。

拉美新古典主义者虽然"消化了古典的价值"，但创作的形式仍囿于古典主义的模式。首先，拉美新古典主义者崇拜罗马诗人维吉尔和贺拉斯，并以他们为楷模创作拉美的诗歌。贝约的《致热带地区农艺的颂歌》效仿维吉尔公元前的《农事诗》,贝约如同维吉尔号召历经四十年内战的罗马农民返回农村劳动那样要求人们在国家独立后放下武器，拿起锄头，重建家园。奥尔梅多的《胡宁大捷》气势磅礴,激情卬然，但从博利瓦尔写给奥尔梅多的信中可以看出古希腊诗人和古罗马诗人对诗人的影响："……你用阿喀琉斯的战车——它从未在胡宁行驶过——的炽烈火星把大地燃烧。你把我变成朱庇特,把苏克雷变成玛斯,把马拉尔变成阿加麦农，把科尔多瓦变成阿喀琉斯……"阿喀琉斯、朱庇特、玛斯、阿加麦农都是希腊神话中的人物，诗人用这些人物来形容当时叱咤风云的英雄，以古喻来表达对古希腊和古罗马文学的崇拜。

埃雷迪亚虽然从青年时代起就迷恋古希腊和罗马文学，还曾翻译过古罗马诗人贺拉斯的作品，但影响他诗歌创作的是西班牙黄金世纪的诗人和欧洲浪漫主义诗人，他奉拜伦、拉马丁和夏多布里昂为圭臬，特别是在他的后期作品中。他的力作《在乔卢拉的圣坛上》叙述诗人坐在乔卢拉的金字塔上，观望落日的余辉,平和、宁静和黑夜笼罩了整个大地,诗人感慨万千,从思索走向梦幻，在梦中幽灵们列队向金字塔走去，在这支队伍里有独裁者、神父和阿兹特克的芸芸众生，死亡对暴君和所有的人平等对待,他们都不复存在,帝国倒塌了,而金字塔却毫无声息地永存。在他的《尼亚加拉的颂歌》中，诗人描写了尼亚加拉瀑布的宏伟壮观,面对一泻千里的大瀑布,诗人展开了遐想的翅膀;"千万道彩虹相映生辉/震耳欲聋的轰鸣在森林中回荡"，大自然的风光无限好，而诗人却有国不能归，有家不能回，在异国他乡漂泊流浪，过着孤独忧郁的生活。埃雷迪亚的诗歌是一种感情的流露、激情的爆发，抛弃了新古典主义与古典主义一脉相承的、创作活动中的理性原则，即避免个人的感情融入诗歌中，使诗歌和谐、平衡，各个部位对称，不向任何方向倾斜。埃雷迪亚走出了新古典主义的窠臼，站在浪漫主义诗坛的大门口了。

奥尔梅多的诗歌,尤其在他创作《胡宁大捷》和《献给米纳里卡的胜利者弗洛雷斯将军的颂歌》时，根本不顾及新古典主义的理性原则，让感情自然地流淌，丰富的想象力自由地驰骋。奥尔梅多用他的心、他的炽烈的感情塑造了伟大的"解放者"博利瓦尔，纵横潇洒地描写了战争。在他的诗歌中还出现了印加王伊纳·卡帕克的形象，这在以往的诗歌中并不多见，印第安人自被征服后，处于被奴役的地位，而诗人则把印第安人视为美洲未来的主人，这无疑是对殖民当局的示威，也是诗人对独立后美洲的

一种政见，尽管独立后独裁政权的倒行逆施粉碎了诗人的理想。诗人把印加王引入到诗歌中，描绘未来的美洲，这为他的诗歌涂上了浓重的浪漫主义色彩。

贝约的诗歌留有罗马诗人维吉尔、贺拉斯较深的印痕，《致诗神》中欧洲与美洲的对立、《致热带地区农艺的颂歌》中城市与农村的冲突，是诗人用理性的尺度、经过深思熟虑才叙写出来的,缺乏诗歌的激情,思辨胜于感情的宣泄,《致热带地区农艺的颂歌》更渗透了古典主义的道德说教。贝约曾致力于《阿美利加》的创作，但一直未完成，他把不同时间发表的《致诗神》(1823)和《致热带地区农艺的颂歌》(1826)收集在一起，取名为《美洲的席尔瓦》。席尔瓦是由七音节和十一音节组成的诗歌形式,虽是一种自由体诗歌,但严整规范。《美洲的席尔瓦》有着古典主义诗歌的特征，然而它对大自然的歌颂超越了古典主义田园牧歌的形式，表达了全新的启蒙运动的思想，设计了拉美国家独立后的形象。《美洲的席尔瓦》对美洲自然景物和美洲人的歌颂影响了浪漫主义和现代主义诗人，在鲁文·达里奥的《献给阿根廷的歌》、何塞·桑托斯·乔加诺的《美洲魂》和莱奥波尔多·卢贡内斯的《百年颂》,甚至在聂鲁达的名篇《漫歌集》中都可听见《美洲的席尔瓦》的回响。贝约的后期作品较多地倾向浪漫主义，他在智利期间创作的《流亡者》洋溢着诗人对祖国强烈的思念之情，个人的情感色彩甚浓，与古典主义诗歌相去甚远；1843年，贝约模仿法国浪漫主义大师维克多·雨果写出的《为大众祈祷》更是一部杰出的浪漫主义诗歌。

在新古典主义诗歌中，贝约为独立而呐喊，奥尔梅多为英雄而歌唱，埃雷迪亚为民族而忧患，谱写了一曲拉美十九世纪初独立的凯歌，唱出了时代的最强音。

浪 漫 主 义

拉美的浪漫主义运动发生在新古典主义之后，亦即十九世纪的三十年代，结束于现代主义行将诞生的八十年代末。拉美的浪漫主义大致可分为前后两个时期，前期称为社会浪漫主义(1830—1860)，后期称作感伤浪漫主义(1860—1890)。拉美的浪漫主义如同它的新古典主义都是欧洲文艺思潮在拉美的反应，所不同的是拉美的新古典主义由西班牙传入拉美，拉美的浪漫主义则受当时流行的德国古典哲学、美学和法国空想社会主义的影响，它的产生和发展与西班牙的浪漫主义同步。

拉美浪漫主义的产生既与欧洲文艺思潮的直接影响有关，也有它在拉美形成的土壤。欧洲的浪漫主义追求个性的解放，强调主观性和自我表现。拉美浪漫主义的诞生更偏重于对现实的不满、对社会和文学现状的不满。

拉美诸国独立后，农民和手工业者并未从独立中获得任何好处，殖民地的生活方式原封未动，大庄园依旧，宗教势力仍很强大。在独立战争中，一些军阀如阿根廷的胡安·曼努埃尔·德·罗萨斯、厄瓜多尔的加夫列尔·加西亚·莫雷诺、委内瑞拉的安东尼奥·古斯曼·布兰科、巴拉圭的弗朗西亚、秘鲁的拉蒙·卡斯蒂利亚乘机攫取了权力，实行军事统治，扼杀了民众在争取独立时的热情，窒息了自由的气氛。在这种社会状况下，作家的反

叛心理油然而生，这种反叛心理导致了两种截然相反的行为方式，一种以个人为中心与社会对抗，反对既定的价值标准，这就是拉美的社会浪漫主义。社会浪漫主义作家和诗人运用如椽之笔，投身到反独裁的斗争中去，写出了杰出的散文。阿根廷作家、诗人埃斯特万·埃切韦里亚的《社会主义原理》(1837)、胡安·包蒂斯塔·阿尔韦迪的《阿根廷共和国政治组织的基础和出发点》(1852)、多明各·福斯蒂诺·萨米恩托的《法昆多或文明与野蛮》(1845)都以鲜明的观点阐述他们对社会的政见，萨米恩托曾于1868年出任共和国总统；委内瑞拉的两位作家费尔明·托罗和塞西略·阿科斯塔对社会的一些问题进行了深入的探索,分别撰写了《对1834年4月10日法律的思考》和《知道的和将要知道的事情》。在这些散文中,《法昆多》是名垂青史的不朽华章。作者通过对拉里奥哈省和卡塔马卡省的军事寡头胡安·法昆多·基罗加(1793—1835)一生的剖析，阐述了现实中的文明与野蛮：进步与无知、自由与专制的斗争，探讨阿根廷独裁统治和国家支离破碎的根源。由于这部小说体散文，在叙述、描写、比喻、语言上的新颖、独特,被认为是一部颇具文学价值的作品,评论家卢戈内斯·德·萨缅恩托称萨米恩托是‘真正称得上阿根廷第一位作家称号”的作家。

在社会浪漫主义作家中，他们的作品能与《法昆多》相媲美的有埃切韦里亚的《屠场》(1838)、阿根廷作家何塞·马莫尔的《阿玛莉亚》(1851)、古巴作家赫特鲁迪斯·戈麦斯·德·阿韦利亚内达的《瓜蒂莫辛》(1846)。其中,《屠场》对现实的揭露更为辛辣,把‘屠场’比喻为罗萨斯独裁政权;“他们联邦党的大本营恰恰是设在屠场里的。”无辜的平民百姓像牲口似地被他们杀害。埃切韦里亚不仅写出了矛头直指独裁者的小说《屠场》，还

创作了浪漫主义诗歌《女俘》。《女俘》叙述了被印第安人掳掠的白人妇女马丽亚，她单枪匹马救出了丈夫伯里安，但伯里安身受重伤，在辗转中死去。当马丽亚得知她的儿子已被印第安人杀死时，突然栽倒在地，不幸死去。诗人绘声绘色地描写了马丽亚胆识过人，机智勇敢。但这部诗歌的重要性则在于对大自然的描写，《女俘》的第一章'荒漠'对潘帕斯草原的景色作了静与动的描绘：潘帕斯草原像大海那样平静，黑夜的宁静、天空中的星星、黄昏与夜晚的转换使大草原悄然无声；但大草原又是活动的景致，野马的嘶鸣、野牛的吼叫、老虎的呼啸、飞禽的啼啭仿佛使大自然活动了起来，印第安人的嘈杂、喧嚣给予大自然以生命气息。大自然的景物同样出现在《法昆多》中，它的第一部分叙述了阿根廷的自然风貌，栩栩如生地描绘了潘帕斯草原的牧民生活和粗犷的自然风光，对祖国的热爱和对未来的信念都溶入了鲜艳的地方色彩中。

这种地方色彩，在拉美各国独立后的文学作品中表现得尤为强烈。这是因为在圣马丁和博利瓦尔"统一的美洲"理想破灭后，拉美的整体概念被地区的民族文化所取代，他们对本地区的政治、社会和文化倾注了他们的热情，从地方色彩和民族所残剩的痕迹中寻找本民族的东西。反映这种地方色彩的民族文学，正如阿根廷作家胡安·马丽亚·古铁雷斯所阐述的那样："它代表了我们的习俗、我们的特性，以及我们源远宽阔的河流，它的水面只映照我们半球的星星。"因此，浪漫主义作品中的人物无不渗透着本民族的传统、习俗，最能代表这种地方色彩的文学形式便是高乔诗歌。

高乔诗歌产生于阿根廷的潘帕斯草原，它可分为四个阶段：以巴尔托洛梅·伊达尔戈为代表的独立战争时期的高乔诗歌；

伊拉里奥·阿斯卡苏比为代表的内战时期的高乔诗歌；埃斯塔尼斯劳·德尔·坎波为代表的稳定时期的高乔诗歌；何塞·埃尔南德斯为代表的工业化时期的高乔诗歌（面对文明而失落的诗歌）。无论何种高乔诗歌都表现了潘帕斯草原牧民的天性：勇敢而粗野、纯朴而高傲、酷爱自由而放荡不羁。伊达尔戈的《爱国对话》、阿斯卡苏比的《保林诺·卢塞罗》、坎波的《浮士德》和埃尔南德斯的《马丁·菲耶罗》等诗篇都充满了浓郁的乡土气息，反映了高乔人在特定的自然环境中生活的原生状态。但高乔诗歌在社会动荡的年代有着鲜明的政治色彩，作者的政治倾向性使高乔诗歌带有明显的政治意图，《爱国对话》对政府的抨击和《保林诺·卢塞罗》对独裁政权的揭露都表现了作者在政治斗争中的态度和立场。在伊达尔戈和阿斯卡苏比之后的诗人创作的诗歌如《浮士德》、《马丁·菲耶罗》中的政治因素不多,更突出潘帕斯草原上的牧民为生存而经历的各种坎坷，多蹇的命运带给他们的苦难。

在高乔诗歌中,《马丁·菲耶罗》是一部伟大的史诗,诗中的主人公马丁·菲耶罗是个贫穷的高乔人、民间歌手,他又是个流浪者，被政府追捕的对象。诗人通过对这一人物形象的塑造描写了潘帕斯草原的自然景观和高乔人的生活，同时从马丁·菲耶罗的不幸遭遇中反映了政府对高乔人的迫害和社会对高乔人的不公。全诗分两个部分：《高乔人马丁·菲耶罗》和《马丁·菲耶罗归来》。在第一部分中,马丁·菲耶罗叙述他在边界的士兵生活、与印第安人的作战、返回被破坏殆尽的家和流浪的生活。在第十章中，高乔人克鲁斯代替了马丁·菲耶罗,由他讲述菲耶罗的不幸，并与他一起寻找印第安人的驻地。在第二部分中，主人公铺陈他们穿越荒漠的土地、克鲁斯患天花之死、从印第安人

手中救出一名白人妇女。在第十二章中，出现了一些新的人物：马丁·菲耶罗的两个儿子、克鲁斯的儿子皮卡尔蒂亚和为兄报仇的黑人歌手。最后，马丁·菲耶罗给他们忠告，然后各奔前程，自谋生路。第一部和第二部分的发表相隔八年，但全诗的风格和语言和谐、统一，情节也有机地联系在一起。马丁·菲耶罗的"去"与"归"、孩子的"失"与"得"、好友的"死亡"与他儿子的"出现"、黑人歌手的"被杀"与他弟弟的"复仇"前后呼应，上下融会，彼此契合。诗人把抒情和叙事、个人和社会、阿根廷的地区性和美洲的整体性熔为一炉，创作了这部拉美文学史上杰出的诗歌。

拉美的浪漫主义诗歌与高乔诗歌一样具有鲜明的地方色彩，但它又有欧洲浪漫主义诗歌抒发个人情怀的丰富想象力。埃切韦里亚对拉美的浪漫主义诗歌曾做过精辟的评价："它是意识内在的声音、感情生动的表现、幻想预示的视野、魔幻和想象激励与切入的哲学思考精神、天意、创造和人的神秘。"诗人们摈弃了对欧洲浪漫主义大师的摹仿，用拉美的神鹰取代了欧洲的秃鹰、安第斯山替代了阿尔卑斯山、美洲的尼亚加拉瀑布替换了欧洲的瀑布。哥伦比亚诗人格雷戈里奥·古铁雷斯·贡萨莱斯的《在安蒂奥基亚种植玉米的回忆》以玉米为契机，生动地描绘了安蒂奥基亚地区的风俗民情和自然景色，展现一幅幅生活的画面。

镶着白色饰物的茅屋
冉冉升起笔直的烟柱；
太阳、飞禽还未露面
厨娘起身在炉灶边。

早起的雇工睁开眼睛
已有一份做好的早餐。
巧克力粉加上黑可可
每人还有半块玉米饼。

哥伦比亚另一位诗人胡安·安东尼奥·佩雷斯博纳尔德于1880年创作的《尼亚加拉的诗歌》把美洲大自然的磅礴雄伟的气势淋漓尽致地描绘了出来。诗人在尼亚加拉瀑布前浮想联翩：在水帘的后面是否隐逸着一位天使，向她求教人的生与死的秘密。拉法埃尔·蓬博也是一位擅长描写大自然的哥伦比亚诗人,曾创作了不少吟咏大自然的诗篇,他的《诗歌集》(1854)主要由两部分组成：咏物和叙情，歌颂大自然的诗篇占有相当的数量,如“山谷”、“春天的序曲”和“我们昨天的叙说”,还有一些叙写爱情的，如“酒杯”和“我的爱情”等诗作。即使以爱情为题材的诗歌也有着浓郁的地方色彩,《塔瓦雷》(1886)这部由乌拉圭诗人胡安。索里利亚·德·圣马丁创作的优秀诗篇，在叙述印第安酋长和白人妇女所生之子塔瓦雷爱上西班牙姑娘后又被姑娘的姐夫所杀的动人故事时，穿插了拉美的自然景色和神话传说,渲染了美洲的自然环境,传递了美洲的声音。

拉美浪漫主义诗歌中的地方色彩反映了诗歌的民族化倾向，诗歌中的爱国激情使这种民族化倾向得到进一步强化。哥伦比亚诗人何塞·欧塞维奥·卡罗的《诗歌作品》(1851)中大部分是爱国的诗篇;“钦波拉索的颂歌”、“致暴君”、“告别祖国”是卡罗抨击独裁者和怀念祖国的优秀诗歌。他的“告别祖国”写得凄楚、动人。

啊，远离了神圣的屋顶，
它曾见我摇篮的摆动，
我，不幸的流亡者，
拖着痛苦和贫穷。
…………
再见吧，祖国！亲爱的祖国！
我不会将你厌倦，再见吧，再见！①

诗人思念他的祖国，怀念他的故乡，当他决心返回故里时，不幸客死他乡。诗人佩雷斯·博纳尔德则比卡罗幸运得多，在外流亡六年后又踏上了生于斯、长于斯的土地，又看到了梦中熟悉的景物，洋溢着回归祖国的喜悦。然而，他的母亲在他流亡时离开了人世,人去物在,诗人触景生情,悲从中来,《回到祖国》便是诗人对命运的感叹。

我在这儿,母亲,我从流亡中归来
用灵魂给你,在你弥留时
未曾给你的拥抱；
在你冷漠的怀抱中抚慰了
我心中郁积的创痛
向你叙述我的思念。

我在这儿,母亲,在命运的翅膀里
一天早晨我离开你的身边，
在摇篮里我梦想着为你

① 引自《拉丁美洲文学史》,北京大学出版社出版。

去追寻命运；
后来,噢,残酷的命运！
今天我回来了，疲惫的游子，
我仅仅只能给你带来
这朵路上黄色的花
和我残剩的哭泣。

诗人与母亲的生离死别、对母亲的怀念写得非常感人。在这首诗歌里，诗人还谴责了独裁者使他背井离乡，把祖国搞得凌乱、凋零。阿根廷诗人奥莱加里奥·安德拉德的《神鹰之巢》没有博纳尔德的儿女情长和卡罗的不幸，有的是英雄的豪迈气概。象征自由和人类希望的神鹰飞跃在群山之巅，讴歌拉美民族解放的先驱圣马丁穿越安第斯山。

周围的一切沉寂无声
它们默默地飞向云霄，
仿佛幽灵的部队
撒下一片冰霜。

拉美浪漫主义小说不论是浪漫主义前期的还是它的后期的小说与拉美浪漫主义诗歌一样都有着拉美的地方色彩。以历史事实为依据而创作的历史小说，这类小说实际上是以印第安人为题材反映印第安人生活和斗争的土著主义小说，如多米尼加作家曼努埃尔·德·赫苏斯·加尔万的《恩里基约》(1878)、古巴作家赫特鲁迪斯·戈麦斯·德·阿韦利亚内达的《瓜蒂莫辛》(1846)；以爱情为内容的感伤小说有厄瓜多尔作家胡安·莱昂·梅拉的

《库曼达》(1879)、墨西哥作家伊格纳西奥·阿尔塔米拉诺的《克莱门西亚》(1869)、阿根廷作家巴托洛梅·米特雷的《孤独》(1847)、何塞·马莫尔的《阿玛莉亚》(1851)、智利作家阿尔贝托·布莱斯特。加纳的《初恋》(1858)、哥伦比亚作家欧亨尼奥·迪亚斯的《曼努埃拉》(1858)、豪尔赫·伊萨克斯的《马丽亚》(1867)、古巴作家西里洛·比利亚韦德的《塞西莉亚·巴尔德斯》(1892)。在这些感伤小说中,评论家往往把《库曼达》列入土著主义小说中，因为这部小说除了叙述男女主人公的恋情，还描写了印第安人的生活和他们的习俗。

拉美浪漫主义小说，尤其后期的感伤小说大多以自我为中心,抒发个人的感情,把来自主观世界的痛苦、悲观、思念投射到客观世界的现实上。他们对大自然有一种病态的感情，视大自然为忠实的伙伴，与云彩、海浪和树木对话，大自然的变幻映照出他们喜怒哀乐的心境：黄昏的夕阳犹如他们的痛苦；湍急的水流恰似他们的激情；飘荡的浮云仿佛是他们的想象；孤独的月亮如同他们的思念；花开花落象征他们感情的起伏。在《女俘》中，大自然仿佛是另一主人公，人物的命运与自然界交会相融。感伤浪漫主义的杰作《马丽亚》描绘了世外桃源的极乐净土：波涛滚滚的河流、平坦开阔的沙滩、一望无垠的田野、连绵不绝的群山、绿草如茵的山坡、茂密苍郁的林莽。这些大自然旖旎风光似乎都有着灵性，当男女主人公沉浸在甜蜜的爱情中时，“荒漠上的和风,卷着果园里的清香悠悠飘来,戏弄着我们周围的玫瑰。”而当他们陷入深深的痛苦中时，“窗前的玫瑰微微地抖动着”，“花瓶里的百合花也已枯萎凋谢”;“一阵狂风吹灭了烛灯”。大自然好像猜透了男女主人公心灵的变化，为他们的欢乐而喜，为他们的痛苦而忧了。

拉美浪漫主义产生的另一个重要原因便是对文学现状的不满，新古典主义的那套模式已使作家们感到厌烦，他们要把感觉处于理性之上，激情超越法则。这种感觉和激情来自以我为中心的世界，不属于外部世界的任何范畴。因此，他们在创作时不像新古典主义者那样避免感情破坏诗歌的平衡、和谐，让想象自由地流动，感觉突发性地爆发；他们否定理性的认识价值，把本能、非理性视为创作的灵感之源。由于作家只从自我中获取灵感，他们作品中情感的表露太过；在语言的运用上也表现了浪漫主义者反叛的性格，他们的语言随着感情的发展而挥洒自如，不顾及遣词造句的规范，《法昆多》是较为典型的实例。在一些浪漫主义作品中出现一种反印第安人的倾向，《女俘》为这种风气之先，继而的仿效者也有之。

拉美浪漫主义，在拉美文学史上处于举足轻重的地位，拉美文学的民族化便始于浪漫主义，二十世纪初的地域主义、风俗主义和克里奥约主义等文学流派的发生可追溯到浪漫主义，浪漫主义在发展的过程中为各文学流派孕育了形成的条件。拉美文学中另一大的文学流派—— 现代主义,它的某些方面,如对异国情调的兴趣也源自浪漫主义。当然，拉美浪漫主义也造就了它的对立面 ——现实主义。

自 然 主 义

自然主义是继十九世纪批判现实主义之后产生于法国的文艺思潮。自然主义在拉美曾引起巨大的反响，以阿根廷为例，对自然主义曾进行过两次激烈的论战。1879年,《民族报》曾以单行本形式发表了法国作家左拉《小酒店》的第一章，不久便停止发行。阿根廷作家何塞·曼努埃尔·埃斯特拉达和佩德罗·戈耶纳编辑的《阿根廷杂志》认为自然主义是"不合时宜的"、"令人不快的"，甚至对法国新小说的代表人物进行攻击；1881年，阿根廷第一部自然主义小说《波特·波乌里》的出版遭到了非议，认为这部小说提供了歪曲事实的视角。由于对自然主义认同程度的差异，自然主义在拉美国家的发生在时间上也不尽相同。阿根廷、智利和墨西哥在1880年便产生了自然主义，有些国家直到本世纪一十年代才形成自然主义，其影响波及今天。

拉美自然主义者以法国著名的自然主义作家左拉为楷模，以自然主义的创作原则为规范构建他们的作品。左拉在《书简》中曾说:"我看什么,我说出来,我一句一句地记下来,仅限于此；道德教训,我留给道德家去做。"小说《波特·波乌里》的作者阿根廷作家欧亨内奥·坎巴塞雷斯也说出了左拉似的名言："我必须忠实地说真话，不顾及任何的后果。"坎巴塞雷斯的话既是他决心走自然主义创作道路的表示，也是对他的小说《波特·波

乌里》批评的回击。他像左拉那样把看到的东西‘记下来”,无论是社会的弊病还是人的丑恶。

由于坎巴塞雷斯“忠实地说真话”，记录了十九世纪初发生的重大事件，他的小说便成了对历史的注释。十九世纪初，意大利人和西班牙人大量移居阿根廷，1810 年阿根廷人口的总量为四十多万人，其中大部分是在外国出生的。这些人中，有不少是“素质差的移民”,坎巴塞雷斯的小说《在血中》的主人公赫纳罗便是‘素质差的移民’中的一个,在学校读书时考试作弊,行为不端，后来千方百计地引诱一个姑娘并与她结婚，从而挥霍他岳父的钱财。赫纳罗是坎巴塞雷斯塑造的移民形象，写出了当时某些移民的精神面貌。

坎巴塞雷斯笔下的赫纳罗体现了自然主义强调遗传因素的创作原则。赫纳罗是集社会丑恶和道德堕落于一身的恶人，他像左拉笔下的由于父祖辈中毒的遗传而性欲本能特别强烈的娜娜那样继承他父亲悭吝、爱好金钱的恶习，心狠手辣，冷酷、贪婪；赫纳罗的父亲是个不法之徒，他也必定是个臭名昭著的恶棍。作家把人性的善恶归咎于遗传的因素，这使小说缺乏深度。

坎巴塞雷斯的另一部小说《迷途》(1885)也是一部典型的自然主义小说，小说的中心人物庄园主之子安德列斯诱奸了牧民的姑娘多诺塔，对她厌倦后把她抛弃，在首都布宜诺斯艾利斯爱上了歌剧女演员阿莫里尼，但城市生活又使他厌烦、乏味，又回到了庄园。被强暴的多诺塔生下一女后染病死去，此女因身体羸弱，患疾夭折。作家仿佛是实验室里的实验员，把小说中的人物放在不同的试管里，仔细观察他们的变化，首先把安德列斯放在农村的试管里，发现野蛮的草原形成了他残忍的性格，他压迫

牧民，奸淫妇女；然后又把安德列斯放在城市的试管里，他仍恶习不改，寻花问柳，俨然是个花花公子。无论在何种环境中，安德列斯始终是个"迷途"的、没有生活目标的人，最后的结局只能以自缢告别人生。潘帕斯草原的野蛮、布宜诺斯艾利斯的灯红酒绿造就了安德列斯这样的人。

阿根廷另一位作家卢内西奥·比森特·洛佩斯的《大村庄》(1884)中的主人公叙述者的叔叔，在他的泼妇式的妻子去世后娶了比他小三十岁的年轻妻子布兰卡，她视钱如命，挥霍无度，抛下她的丈夫和女儿在外寻欢作乐。一天，布兰卡出去参加舞会，她的丈夫在家酣睡，一场大火夺去了女儿的性命。《大村庄》在描写十九世纪八十年代布宜诺斯艾利斯由一座小城镇向大都市转化的同时，刻画了人们不同的心态。哥伦比亚作家克利马科·索托·博尔达的《狩猎者迪亚娜》中的迪亚娜是个难看、邋遢的女人，她嗅觉灵敏，一肚子坏水，专门勾引良家子弟，像吸血虫似的吸干他们的血，耗尽他们的财物。《大村庄》中的布兰卡、《狩猎者迪亚娜》中的迪亚娜、《在血中》中的赫纳罗、《迷途》中的安德列斯都是些道德沦丧的人物，他们性格的形成归因于遗传的基因，或环境的塑造，这是作家们用自然主义尺度来丈量他们刻画的人物的结果，与拉美传统的宿命论观点是一致的，符合拉美社会的现实。因此，道德是拉美自然主义小说的主要话语。这些小说的人物的活动空间在城市，在当时以农村经济为主的拉美国家，城市正如小说《波特·波乌里》中所描绘的那样是豪华、侈奢的象征，农村则是"上帝发明的、最野蛮单调的一块土地"。随着经济的发展，金钱诱惑、物欲横流使城市罪孽丛生，像癌症一样吞噬人的生命。自然主义作家以城市为描写的对象和实验的场地，故而自然主义小说也称之为城市小说。

墨西哥作家费德里科·甘博亚则把墨西哥城作为他的实验室,他的小说《圣女》中的农村姑娘便是城市的牺牲品、左拉笔下娜娜式的人物，但她的命运要比娜娜凄惨得多。她从家乡来到城市谋生，穷困潦倒，待她风韵无存时，被逐出娼门；在她行将就木时，唯有双目失明的风琴手为她奏挽歌。作者通过对农村姑娘不幸遭遇的铺陈，揭露了墨西哥城的种种罪恶：卖淫、赌博、凶杀、虚伪、腐败,正是这座城市的丑恶使纯真、善良的少女落入娼门,成为被污辱、被损害的“圣女”,最后惨死在这座城市里。可是，作者把沦落风尘的女子归咎于她的曾祖父是个浪荡公子，他的遗传基因在她身上所起的作用，似乎她的曾祖父行为的不轨才使她步入了娼门。不难看出自然主义解析资本主义本质的局限性。

如果说《在血中》的赫纳罗生来便是一个坏种,《圣女》中的农村少女则被逼为娼，但从她的家世遗传中寻找解释，未免过于简单。自然主义作家阿根廷的曼努埃尔·加尔维斯创作的小说《师范学校女教师》(1914)，也把女主人公雷塞尔塔的不幸说成是遗传所致。雷塞尔塔与男友胡利奥由相爱到同居的举动招来人们的窃窃私议，沸沸扬扬。最终，胡利奥在杀人不用刀的流言蜚语中弃雷塞尔塔而去，雷塞尔塔难以在该地容身，不得已在一个偏僻的山村当小学教师。雷塞尔塔的不幸遭际本是资本主义社会伪善、虚假造成的，作者却把这说成是雷塞尔塔承袭了她放荡的母亲的遗传，这种解释本末倒置了。

《师范学校女教师》中有不少的性描写，这也是自然主义的真实在性描写上的体现，他们要把人的本能中最肮脏的部分暴露于光天化日之下,不加以任何的批判。因此,左拉的《娜娜》中的性描写一直为人们所非议；智利作家埃德华多·巴里奥斯因

创作了小说《相思男孩的疯狂》被指责为猥亵作家。《相思男孩的疯狂》写了一个十岁的男孩，爱上他母亲的女友安赫利卡，当他得知安赫利卡继续爱着她的男友时，不禁大失所望，相思倍加，理智尽失，遂把不能与他人言语的感情倾诉在日记中。作者重墨浓彩地展现了爱得发狂的小孩的心理和生理反应。

自然主义作家为了在创作中求"真"，用写实的手法对现实作纯客观的反映，"忠实地说真话"，不掺杂主观的因素。因此，在性的描写上不加任何掩饰，赤裸裸的；在现实的描写上是绝对的真，仿佛在显微镜下观察的记录。为了求"真"，拉美自然主义作家身体力行，深入到下层社会的生活中去，费德里科·甘博亚的另一部小说《最高法律》(1896)是作家本人在青年时代任法院书记员时的回忆。作家把亲眼目睹的妓女、小偷、三教九流的各种犯罪实录下来，创作了《最高法律》。《最高法律》中的法院书记员爱上了被控告为杀人凶手的漂亮女人，爱情这条"最高法律"导致了主人公忧郁，绝望，最后郁郁寡欢地离开了人间。这个平平常常的故事，并无突兀之处，但真实地记录了社会的不公正给人们带来的苦难。

智利作家巴尔多梅罗·利略的《下界》(1904)也是在仔细地观察了矿工的生活后创作的。他深入到矿工中体验生活，与矿工促膝长谈，经常出没酒吧和贫民窟，走访一些矿区，了解在"下界"中生活的人。矿工们的不幸从作家的笔端逼真地流淌出来。拉美自然主义作家，通过对处于社会最底层的人们的描写，入木三分地暴露了资本主义的痼疾。哥伦比亚作家阿诺尔多·帕拉西奥斯在《星星是黑色的》中刻画了饿得发疯的人物伊拉，他饥饿之极，导致神经混乱，产生了错觉，现实与想象重叠，心理感受往返重复，从饥饿和贫困中透出社会的不公。哥伦比亚另一位

作家贝尔纳多 · 阿里亚斯 · 特鲁希略创作的《里萨拉尔达》,叙述了来到里萨拉尔达这个山村的黑人，他们在那儿建立了黑人的传统，在与黑白混血人种、黑人与印第安人混血人种和白人一起生活、劳动,遂与他们混合,与其他人种一样打架斗殴,自由地作爱，原有的黑人传统泯灭了。作者描写了黑人在种族歧视和暴力中所受到的伤害，但对不公正的社会给黑人造成的苦难却写得不够，缺乏深度。

自然主义虽是一支重要的文学流派，但在拉美，自然主义还不像浪漫主义和现代主义那样形成气候，雄踞拉美的文坛。有些文学史家把自然主义与批判现实主义等同起来，或把自然主义列在批判现实主义门下，不作为一个独立的文学流派。

自然主义作为一种文学现象在拉美的存在是短暂的，二十世纪二十年代已不复存在，但并未从此消失，而是隐没在现实主义之中。它的影响，且不说可以从印第安主义小说、地域主义小说中得到印证，就是当今的魔幻现实主义小说也可以发现自然主义的某些表现手法。只要这个世界上存在着丑恶的东西，自然主义则是表现丑恶的最佳手段。尽管某些事物肮脏、卑琐，令人不快，自然主义却像揭开脓疮似的无情地加以暴露。因为自然主义对事物的描写比现实主义更真实，更彻底，不带任何的粉饰。由于自然主义追求绝对的真实，在性和人的本能上描写的逼真、绝对，这对当时文学只注重人的社会属性，而忽视对人的自然属性的开掘无疑是对传统文学概念的冲击。人的自然属性是人的一个不可或缺的方面，对人的描写既要有他的社会属性，也应有他的自然属性，这样才能把握现实中的人。但也必须指出，自然主义对性和人的本能不加批判的、过细的描写将冲淡小说的内容，不利于小说主题的深化。自然主义过分强调遗传在人

身上的作用，似乎人的社会行为取决于遗传因素，这不能不说是自然主义的一个误区。自然主义固然对现实的暴露是无情的、冷酷的，然而把现实中人的种种劣迹，归咎于人的遗传因素，掩饰了事物的本质，不能不使人产生一种为不公、不平、不良的社会开脱的感觉了。

现 代 主 义

拉美的现代主义是在十九世纪八十年代浪漫主义衰败后出现的一种文学现象，它的形成和发展与法国象征主义和帕尔纳斯派的影响不无关系。拉美文学一贯受命于西班牙文学，但拉美的现代主义运动比西班牙提早了十六年，走在西班牙的前面，西班牙的现代主义还是在拉美杰出的现代主义诗人鲁文·达里奥的影响下形成的，这种文学倒流的现象在世界文学史上也是罕见的。

现代主义，拉美用它来解释 1880 年后至本世纪二十年代出现的文学现象,欧美诸国也不例外,把 1880 年或 1890 年后的文学思潮称之为现代主义。这种不谋而合的巧遇，似乎可以认为拉美现代主义与欧美现代主义有某种能够沟通的地方。然而拉美与欧美诸国因在政治、经济和文化诸因素上的差异，又使两者之间存在很大不同。从时间上来说，拉美与欧美的现代主义产生的年份相差无几，然而拉美现代主义1906年衰落之日,正是欧美现代主义风起云涌之时，各种文学流派如表现主义、未来主义、意识流等纷繁歧异，一派风光。拉美现代主义之后的先锋派文学与欧美现代主义倒有不少相似之处，且不说在时间上与欧美现代主义大抵一致，在表现手法上也有共同的地方。这给人一种拉美先锋派文学与欧美现代主义文学同步发展的感觉。历来在国

际文学运动中慢了一个节拍、落后一步的拉美文学终于赶了上来,与欧美文学比肩并立,平起平坐;“欧洲中心”失却了在世界文坛上的主宰地位。

“现代主义”，在拉美首先是由墨西哥浪漫主义诗人胡斯托·谢拉·门德斯为他的同胞诗人古铁雷斯·纳赫拉的诗集作序时提出的,后借用此词来命名当时的文学现象,约定俗成,沿袭至今。但有的学者认为;“现代主义”一词来自美国,当时在美国中西部的诗人群中已加以运用，流亡在美国的古巴诗人马蒂以及其他的拉美诗人也耳濡目染，这个词又经拉美传入西班牙。还有两位学者迭斯·埃查理和罗加·弗兰克萨在 1888 年就见过“现代主义”这个词;“现代主义”是为了有别于当时流行的文学流派而提出来的，因为就在这一年鲁文·达里奥的《蓝》发表了。两年后“现代主义”又用来形容出现的“新精神”。之后不久,在赫苏斯·埃尔南德斯的《萨卡萨政府的三年》的序言中提及尼加拉瓜作家莫德斯托·巴里奥翻译戈蒂埃的作品时,给予“现代主义”最初的一些概念。

拉美现代主义不像欧洲某些文学流派如法国的超现实主义、意大利的未来主义那样发表宣言，阐述文学主张，吸引一批追随者，从而形成一种文学流派。拉美现代主义是对当时文学现象的普遍特征的概括和归纳，即作家们的审美情趣和作品风格的共同趋向；拉美现代主义并非个人自觉的创造，而是群体非自觉的行为，因而它没有宣言，甚至它的起迄时间也是人为地确定的。其实，现代主义这一概念未必适合每个作家和他们的作品，因为作家的文学倾向各异，用同一尺度去衡量不同的作品是困难的。哥伦比亚诗人何塞·亚松森·席尔瓦认为自己是浪漫主义诗人，拒绝给他贴上现代主义的标签；墨西哥作家萨尔瓦多·

迪亚斯·米龙的诗歌更接近自然主义，但在他的作品中最早表现了现代主义的风格。在这一时期，文学创作呈现多样化的格局，每个作家都有他们的独特个性和审美情趣，有人认为这时的拉美文学给人的印象是什么风格也不是。不过，作家们在现实面前的共同感觉、艺术上的共同追求，毕竟使差异中有相同点。1905 年，在拉美曾有过一场文学“官司”，震动了拉美文学界，不少文人墨客被卷了进去。这场“官司”是由鲁菲诺·布兰科·丰博纳控告阿根廷作家莱奥波尔多·卢贡内斯的剽窃行为而引起的。他认为莱奥波尔多·卢贡内斯的《花园的黄昏》抄袭了乌拉圭诗人胡利奥·埃雷拉·雷西赫的《被遗弃的花园》。经调查后，人们发现这两位诗人是在同一时间、以同样的笔触和夸饰的语言各自独立创作的。风格的巧合、内容的雷同竟使人们在判断上产生错觉，引发出文人间激烈的论争。这种巧合和雷同虽是个别现象，但可以看出诗人们在创作中有相同点，这种相同点的汇合，便形成一股思潮，现代主义便在波澜壮阔的文学潮流中应运而生了。“它的影响深入到全部的当代诗歌。”①

现代主义在拉美的产生绝非偶然，它是拉美人寻找文学独立的必然结果。早在殖民地时期，墨西哥女诗人索尔·胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯当欧洲巴罗克风格在拉美盛行时，就孜孜不倦地探索西班牙文化和殖民地文化的结合点；十九世纪拉美各国在独立的过程中,诞生了“祖国”这个概念,作家们开始勾画本民族文学的轮廓，当时的浪漫主义便带上了美洲的地方色彩。现代主义则把文学独立推向了一个新的台阶，古巴诗人何塞·马蒂(1853—1895）庄严地宣布“：没有西班牙美洲文学,就没有西

① 引自何塞·马蒂《我们的美洲》。

班牙美洲。'[①]'美洲将是文学表达的本质。'[②]为了表达美洲的"本质",现代主义诗人经过两代人的共同努力,才使拉美文学找到了自我,走上了独立的道路。

现代主义运动是以何塞·马蒂于1882年发表的《伊斯马埃利约》为开端,以尼加拉瓜诗人卢文·达里奥(1861—1916)于1916年的去世为结束。1896年为现代主义两个阶段的分界线,处于第一阶段(1882—1896)的诗人为第一代诗人,是现代主义的先驱,这一代诗人以何塞·马蒂为首,主要的诗人有墨西哥的曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉(1859—1895)、古巴的胡利安·德尔·卡萨尔(1863—1893)和哥伦比亚的何塞·亚松森·席尔瓦(1865—1896)。之所以把1896年定为划分两代诗人的时间线,这是因为这一年是第一代诗人先后谢世的最后年限。卢文·达里奥是唯一跨越这两个阶段的诗人,由于他的"元老"身份和文学上的功绩,是现代主义第二阶段(1896—1916)的当然领袖。在第二代著名诗人中有阿根廷的莱奥波尔多·卢贡内斯(1874—1938)、秘鲁的里卡多·海梅斯·弗雷伊雷(1868—1933)、墨西哥的阿马多·内尔沃(1870—1919)、乌拉圭的胡里奥·埃雷拉·伊·雷西格(1875—1910)、秘鲁的何塞·桑托斯·乔卡诺(1875—1934)。对现代主义的分期,也有以卢文·达里奥在1880年发表的《蓝》作为开始的,把第一阶段看作是现代主义的酝酿时期。这两种时间的划分并不矛盾,前者把现代主义运动作为一个整体,第一阶段的何塞·马蒂与第二阶段的卢文·达里奥相提并论;后者侧重卢文·达里奥在现代主义时期的功绩。但也有人把现代主义运动分为四个阶段的:浪漫主义向现代主义过渡(1882—

① 见何塞·马蒂《我们的美洲》。

② 引自阿尔弗雷多·贝拉韦《西班牙美洲和阿根廷文学》。

1896)、现代主义的胜利（1896—1905）、后现代主义（1905—1914）、极端现代主义(1914—1923)。这种划分主要是把以卢文·达里奥为首的第二阶段分裂出三个时间更短的单元，还把现代主义结束的1916年延伸到1923年，向后推迟了八年。这种现代主义的分期,在时间的划分上更具体了,但显得琐碎、繁杂。因此，把现代主义划分为两个阶段更符合现代主义运动发展的轨迹，事实证明这种划分更为科学。从地区分布来看，第一阶段的现代主义运动主要发生在厄瓜多尔以北的国家，第二阶段则扩散到厄瓜多尔以南的所有国家，它的中心在阿根廷的布宜诺斯艾利斯和乌拉圭的蒙得维的亚。现代主义的题材也由诗歌发展到散文、戏剧和小说，尤其是散文，在现代主义运动中获得惊人的发展。

现代主义诗人从他们对现实的态度和创作的倾向来看大致可分为痛苦诗人和社会诗人。第一代诗人大多属于痛苦诗人，第二代诗人为社会诗人。对现代主义诗人类型的划定是相对的，不能一言以蔽之，痛苦诗人未必不关心社会，社会诗人也未必没有痛苦。社会给诗人们带来了痛苦，痛苦使诗人们逃避或正视社会，这种矛盾的复杂心情始终困扰着诗人们。所谓痛苦诗人或社会诗人取其贯穿他们一生的主要因素而言，并不排斥其他因素在他们生命活动中的作用。鲁文·达里奥是一位承上启下的诗人，他既有第一代诗人的痛苦，“我诅咒生活和生我的时代”，又有第二代诗人对社会的关注，他大声疾呼美洲不是殖民者的,美洲是印第安人的;“纯朴的美洲有着印第安人的血液。”①

何塞·马蒂是第一代痛苦诗人的首领，但他的诗歌与痛苦

① 见鲁文·达里奥《致罗斯福》。

并无多少缘分，如果真有什么痛苦的话，那也是对国家独立、民族解放的忧患。因此，他是个名副其实的社会诗人。古巴在拉美国家中是最晚获得独立的国家，诗人为此奔波，呼号，坐牢，流放。他在流放期间写的散文《古巴的政治犯》中表示，人有自由的权利，为了自由不惜献出自己的生命。他这样说了，也这样做了。1895 年 5 月 19 日在一次战斗中壮烈牺牲，血洒疆场。

何塞·马蒂的作品，除了早期的诗歌和散文外，无不是为了古巴的解放事业而作。他的文章求真求实，无任何的虚伪、矫饰，把生活的激情变为战斗的檄文。他追求人性的完善，但不求完人，对胆怯、背叛之徒痛恨入骨，认为应受到惩处，不仅要受当代人的谴责，还要被后人所唾弃。对事业忠心耿耿，却有重大缺陷的人则采取宽容、原宥态度。委内瑞拉将军派斯像小说《法昆多》的主人公那样野蛮、凶残，但为民族的独立纵横捭阖，何塞·马蒂在《平原的半人半马怪》一文中对他颇为同情。派斯将军逝世后，还写散文纪念他。何塞·马蒂非常崇敬惠特曼的人格，尤其是他的智慧，对他的同性恋则不抱个人的成见。他认为惠特曼是为普天下的兄弟情谊而活着，“他爱卑微的人、倒下去的人、受伤的人，甚至坏人。”① 何塞·马蒂对人性完善的追求，更使他憎恨社会不公正，正是不公正的社会使人性丧失。他认为在不公正的社会里，个人是无幸福可言的，就是个人取得了成就也不应该忘记社会的不公正。他对敢于反抗不公正社会的人深为敬仰，如：惠特曼、派斯将军，还有博利瓦尔、圣马丁等人。对不公正社会中被歧视的印第安人极为尊重，他在散文《我们的美洲》里指出，印第安人是拉美民族的组成部分，他们将教授那些从“进口的书”里汲取灵感的人。

① 见何塞·马蒂《惠特曼》。

何塞·马蒂的诗歌与他的散文一样出色，因为他的诗歌“产生于极大的恐惧、巨大的希望、对自由执著的爱、对美和痛苦的爱之中”。① 马蒂的一生著有多部诗作，著名的有《伊斯马埃利约》(1882)、《纯朴的诗》(1891)，还有一部是他死后才出版的《自由的诗》。

我了解埃及和苏丹，
波斯和色诺芬尼②；
我宁愿要山中的
新鲜空气的爱抚。

我熟悉古老的历史
人的和争执的；
我宁愿要蜜蜂
飞翔在小钟里。

——摘自《纯朴的诗》

诗人对古老的国家、悠久的历史不感兴趣，他需要“新鲜的空气”，而不是陈腐的过去；他需要爱抚、人间的爱。诗人向往自由，宁愿像一只蜜蜂，自由自在地飞翔，即使在一只小钟里，也感觉到振翅展翼的乐趣。

我知道风的吟唱
在喧哗的树枝里；
无人说我在撒谎

① 引自《纯朴的诗》的序言。
② 色诺芬尼(公元前431—前350)为希腊历史学家。

我宁愿这是真的。

我懂得受惊的鹿
回到畜栏后死去；
一颗疲惫的心脏
无怨阴郁地离去。

诗歌的基调从欢乐转向幽怨、灰暗，“新鲜的空气”代之以“喧哗的树枝”，自由自在的蜜蜂不见了，只有“回到畜栏后死去”的鹿；死的幽灵在大地游荡，不论是“风的吟唱”，还是“我在撒谎”，使“一颗疲惫的心脏，无怨阴郁地离去”。诗人仰首问苍天，自由在哪里？爱又在哪里？

何塞·马蒂的诗歌常以对立的事物作为创作的基础，使形象对比强烈、鲜明。他的诗歌注重象征，翅膀、山巅、云彩、松树、鸽子、太阳、光线、鹰隼象征理想，洞穴、蚂蚁、蠕虫、毒药意味深渊；用不同的色彩如绿色、银色、黄色、黑色、桃红代表事物的不同强度。“我们用比喻讲话，因为自然是人类精神的一种比喻。”他的这种思想来自美国超验主义文学运动领袖爱默生的“人和自然存在着一种精神上的对应关系”。从自然物中可以找到人本身的存在。

何塞·马蒂反对当时盛行的空泛的文风，提倡用简朴的语言进行创作。“写作的艺术难道不是紧缩吗？饶舌无疑将扼杀语言。有那么多的话要说，但要用最可能少的语言表达出来。这就要让语言带上翅膀和色彩。”① 言中有物，而不空泛，语言就要有翅膀——象征，色彩——强度，没有“翅膀”和“色彩”的语言就

① 引自伊韦尔·H·贝尔杜戈《何塞马蒂散文和诗歌的初步研究》。

无法把人的丰富感情表达出来。语言的简朴还在于感情的真挚，他热爱自己的祖国，在《伊斯马埃利约》里酣畅地表达了他对祖国的情和爱。他的诗歌是“他的理想和真理的阐述”，他劝告人们在诗歌中不要使用不是自己亲身体验的、现实的语言，语言的简朴“是与诗人的精神气质紧紧地连在一起的，与他的人生态度相吻合的”。①

夜晚的颤抖，蠕虫
在葡萄蔓上啃啮着新芽；
嗡嗡叫着的褐色的蝉
知了知了地呼唤着秋天。

两声的长鸣,专注的二重唱
我抬起眼睛观望；
漫步的教堂
形状似雕鸮。

夜晚的颤抖、蠕虫的啃啮、蝉的长鸣给人一种可怕的景象，似乎世界已到了末日。然而，大千世界尽管变化万端，乾坤依旧，春去秋来,秋天不会因蝉缄口不语,不再呼唤,也不二重唱,就不再来，一切事物都按照自然规律在运转。诗人抬起眼睛，边走边观望，教堂仿佛挪动着脚步，漫游，活动了起来。教堂的形状似雕鸮——诗人理想的象征。秋天是永恒的，看似活动的实为静止的教堂也是永恒的。

真正痛苦的诗人是何塞·马蒂的同胞胡利安·德尔·卡萨尔，

① 引自伊韦尔·H·贝尔杜戈《何塞·马蒂散文和诗歌的初步研究》。

他与何塞·马蒂是同时代的人，生活在同一空间——当时还是西班牙殖民地的岛国。古巴的大地哺育了这两位诗人，但生活却使他们走上了完全不同的道路：何塞·马蒂为国捐躯，卡萨尔则为个人的不幸而痛不欲生。卡萨尔的一生不知道欢乐为何物，即使在盛大的节日里，他想到的只是"单独地痛哭"。诗人在《虚无主义》中吟哦道：

我只渴望毁坏自己
或在永恒的贫困中将息，
沮丧是我忠实的伙伴
悲伤是我苍白的情侣。①

死亡对诗人来说并不陌生，因为在诗人的生活里没有欢乐，只有死亡。所以，诗人"只渴望毁坏自己"，在《风中之页》中诘问道："噢！我的上帝，你为什么造就我这痛苦的灵魂？"诗人的痛苦来自对去世母亲的怀念，这种恋母情结伴随诗人度过短暂的一生。家庭的中落，使诗人陷于贫困；资本主义大公司的鲸吞迫使诗人背井离乡，离开了他的庄园。生活的贫困、精神的折磨终于使诗人过早地结束了生命。

哥伦比亚诗人何塞·亚松森·席尔瓦是第一代诗人中最突出的痛苦诗人，诗人追求不变的世界，他的永恒和不变便是死亡。在他的诗歌里既有痛苦也有柔情，两者交织在一起，缠绵悱恻，哀婉忧伤。诗人对妹妹埃尔维拉充满了爱的柔情，由于埃尔维拉离开了人间，变成了一种痛苦，无法排遣的痛苦，这促使诗人在三十岁时自杀，结束了年轻的生命。在他的名篇《夜曲》中，诗

① 引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

人回忆起感伤的往事。

你的影子
清秀、柔弱
和我的影子
被月光
投射在小径凄凉的沙地上，
我们两人的影子融为一体
融为一体
融为一体，
合成了一个长长的形象
一个长长的形象
一个长长的形象……①

诗人描写了和他的妹妹埃尔维拉在月亮下的散步，发现自己的影子和她的影子重合在一起，“一个长长的形象”，但这种重合是暂时的、转瞬即逝的，诗人对此慨叹不已，连连发出“一个长长的形象”的呼喊。诗人企盼有再次重合的机会，但埃尔维拉的死使诗人理想破灭，化为乌有。诗人对埃尔维拉的爱，由于兄妹关系得不到进一步的发展，然而诗人的视线已超越了伦理的局限，进入纯粹想象的世界里：“合成了一个长长的形象”，这个重合的影子“投射在小径凄凉的沙地上”。埃尔维拉是诗人完美的象征，是他永远追求不到的目标，这不仅是由于她的死，也由于她是诗人的妹妹，使诗人永远生活在痛苦之中。

在痛苦诗人中，墨西哥的曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉与卡

①引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

萨尔和席尔瓦不同，他的痛苦不如他们那样深沉，往往把痛苦隐匿在微笑里，嘲弄社会名流和社会上的头面人物，在《女公爵霍伯》里，诗人是这样描绘女公爵的：

女公爵崇拜我，
没有贵夫人的风韵；
她是科克① 的女裁缝，
不跳波士顿，压根儿
不知道高尚的享受和
five o'clock② 的开心。

诗人活灵活现地刻画了女公爵外在的风貌和内在的心态，然而诗人却用一种高雅巧妙地编织出一幅痛苦的画卷。“高雅，一种灵魂的微笑贯穿了他的所有作品，我不知道是何种轻快的节奏。③不论他的诗歌节奏是如何的轻快，也无法抹去心头上的痛苦。

我要死去,在日近黄昏时
在深海里面仰长空；
在那儿仿佛一场梦在挣扎
灵魂犹如一只向高空飞翔的鸟。

——《为了那时》

死亡是痛苦诗人常常议论的话题，纳赫拉的死亡观念近于

①科克系法国作家，他的小说描述巴黎生活，稍有色情描写。
② 英语,意为五点钟。
③ 引自胡斯托·谢拉《诗歌》的序言。

浪漫，更甚于痛苦。黄昏是死亡的象征，但诗人“面仰长空”，傲视死亡。人的躯壳随死亡而消失，而它的“灵魂犹如一只向高空飞翔的鸟”，漂泊四方。诗人的痛苦仿佛是“一场梦在挣扎”，令诗人肝肠寸断。

第二代诗人即社会诗人，亦称新世界主义者。第二代诗人主张文学以拉美新大陆为本，叙述和描绘本大陆的风情和世态变幻。社会诗人与痛苦诗人的不同之处在于社会诗人已从痛苦的泥淖中拔出腿来，不再沉沦于个人的痛苦中，他们开始把视线转向身边的环境和周围发生的事件。达里奥在《世俗的圣歌》发表后曾说：“在这本诗集之后，在我们大陆具有杰出的年轻精神的篇篇诗章热闹起来了，在古老的土地上反射了我们的黎明。”但是，第二代诗人仍在个人圈子里营造他们的天地，挣脱不开个人的得失。他们虽然面对现实，并不与现实抗衡，一味在象牙之塔里潇洒：“你们在我的诗篇里将看到公主、国王、皇帝的宫阙之物，遥远的、不可企及的国家的轶闻趣事。”（达里奥语）关起门来称英雄。然而，诗人毕竟生活在现实中，“英雄”的双脚也得踩在人间的土地上，当与现实发生冲突时，他们就采取逃避的态度。他们回忆过去，缅怀英雄们辉煌的业绩和印第安人的古文明，摆脱当今的世界。这种做法的结果引发了诗人们的民族自尊心和民族自豪感。达里奥本人也以有印第安公主的血液而倍感荣耀。

美洲是迟到的大陆，被称为野蛮的美洲，现代主义诗人却不以为然，他们歌颂大陆的风光、习俗人情，并以新大陆诗人为荣，秘鲁诗人何塞·桑托斯·乔卡诺称自己为美洲的歌手。

我是美洲的歌手，粗犷豪放，土生土长，
我的琴有灵魂，我的歌有理想。

我的诗不会在枝头上摇晃，
那里拴着缓缓摆动的热带的吊床……

——《夸耀》①

摇晃的枝头、缓缓摆动的热带的吊床编织了诗人的歌——美洲的灵魂和理想。乔卡诺热爱美洲，并以他的行动表达了对美洲的爱。他曾去沙漠探险，被监禁流放，遨游数国，鼓吹革命，于 1934 年被暗杀于智利的圣地亚哥。他的诗歌《美洲之魂》被认为是现代主义诗歌的名篇，与达里奥的力作《希望与生命之歌》齐名。《美洲之魂》是在诗人火一般的激情下创作的"熊熊的火焰把我烤焦，在我耳旁响起了一个美洲的声音。"拉美的安第斯山、高原、草原、森林、征服者、总督、克里奥约、史前帝国的英雄映现在诗人的眼前，出现在他的诗篇里。诗人把司空见惯的题材运用到美洲的舞台上，使现代主义诗歌获得更大的表现力。

著名社会诗人阿根廷的莱奥波尔多·卢贡内斯在阿根廷独立一百周年而作的《百年颂》里，描绘了农村的牲畜、田野、庄稼和人们的劳动，充满了对美洲的激情，现代主义那种脱俗、高雅、贵胄、王族的情趣不见了，这与诗人的名篇《金山》、《花园的黄昏》在创作倾向上有着明显的不同。就以对美洲景色的描写而言，诗人意识到不能像他们前辈那样用欧洲的模式来描叙美洲的大自然。在卢贡内斯的笔下，美洲的大自然并不总是那么可怕，也有它和谐、艳丽、可爱的地方。

灿烂的阳光洒满世界
白色的云彩竖起建筑

① 引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

的和谐,美丽的塔
点缀白天深邃的蔚蓝。

公鸡以雄性的激荡
赞赏燃烧它咽喉的金光
在装饰羽毛的崇高诗章里
因绿色的尾巴而得意非凡。

每块卵石围绕着一个光环。
干草散发出好闻的气息。
海浪的湛蓝移动着森林。
光阴似面包简单又艳丽。

灿烂的阳光、白色的云彩、深邃的蔚蓝组合成乡间田园的风光。诗中的每种实物:公鸡、卵石、森林是互不搭界的、各自独立的存在,只是诗的结尾"光阴似面包简单又艳丽"把它们糅合在一起,使人们感觉到自然界是各种因素的汇合。大自然在运动:公鸡的激荡、卵石围绕着光环、干草散发的气息、海浪的湛蓝移动着森林,犹如光阴的流逝,像面包似的在斗转星移中消耗,但一切在运动着:"简单又艳丽"。

卢贡内斯从崇尚美洲独立的社会诗人,发展为极端的民族主义者。他的思想倾向的演变曾引起剧烈的争议。诗人于1938年2月19日在老虎岛自杀。

乌拉圭的胡利奥·埃雷拉·伊·雷西格是第二代的社会诗人,但他的人品和诗文更接近第一代的痛苦诗人。他出生在富有的资产阶级家庭,他的家族与政界要人有密切的联系,但他离经叛

道,蔑视自己的家庭,不屑与金钱和权力为伍:“我对这一切都不感兴趣。我或许是病态的人？我不知道我是什么，或许是带磷的粘土、梦游的病人、地方上平庸出奇的流浪汉、在这绝望的环境中一个无法忍受的顽固者。”① 诗人生活在诗歌里，与诗歌为伴;“他呼吸的是诗歌,吃的食物也是诗歌,漫步在诗歌里。”批评家恩里克·安德森·因贝特是这样评价他的。他对现实感到绝望，只想躲在他的诗歌里，从二十岁起就被心脏病折磨得心力交瘁,更不愿与社会接触。诗人在《被遗弃的公园》里长吁短叹,认为现代的世界是分裂的世界、痛苦的世界，世界的进步将使人类蒙遭痛苦。

遥远的火车向着空泛
痛苦地嗥叫,为无限
的下午玷污了梦幻般的透明。

火车是未来的预示，也是进步的象征，它的前进却要玷污梦幻般的透明，让人类付出代价。这正是诗人不愿看到的，故而诗人躲进自己营造的取名为“全景之塔”的沙龙里。这座“全景之塔”是瞭望大地的窗口，接触社会的唯一通道，也是 1902 年至 1907年诗人们聚会的场所。但诗人对“全景之塔”制定了一条与他心态相适应的规定：

“我宣告我的人将得到文学的豁免。某些批评的理发师给我刮胡子……，这叫我不舒服。让上帝平静吧。”

诗人追求绝对平静，不要说现实生活的浪花溅不入他的“全景之塔”，连被诗人称为理发师的批评家也让诗人感到不舒服，

① 引自阿尔弗雷多·贝拉韦《西班牙美洲和阿根廷文学》。

文学批评不允许在他的塔内存在，诗人们因而得到文学的豁免，高高在上地关起门来做文章，他们的诗文越发脱离社会实际了。

现代的世界是分裂的世界、痛苦的世界，这是埃雷拉对现实的看法，这种观点也反映在玻利维亚诗人里卡多·海梅斯·弗雷伊雷的诗歌里。在《痛苦的声音》中，诗人把现代的世界描绘成沙漠、白雪覆盖的草原，人与人之间脉脉的温情不见了。他的诗作《野蛮的卡斯塔利亚》描写了好战、凶残的异教徒和顺从、仁爱的基督徒在价值观上的冲突。现代的世界不仅是痛苦的世界，也是矛盾、冲突的世界。海梅斯对世界的认识比埃雷拉更现实些，也更深沉些。

海梅斯在第二代诗人中是较为典型的社会诗人，他出身名门，父亲是秘鲁的领事，母亲是颇有文学修养的作家，他的诗人性格与家庭的文化熏陶不无关系。他曾在大学教过书，当过新闻记者，还出任过玻利维亚共和国的外交部长，他的政治生涯促使他面对现实，关注社会的动态，因此，他的诗歌包含着社会内容，如《野蛮的卡斯塔利亚》(1894)、《人生如梦》等诗篇。

海梅斯的文学道路是与他的政治生活并驾齐驱的，诗人在阿根廷时与鲁文·达里奥、莱奥波尔多·卢贡内斯共同主持声誉卓著的《美洲杂志》，他的第一部作品《野蛮的卡斯塔利亚》是受他敬仰的诗人莱孔特·德·莱斯利的《野蛮的诗歌》的启迪而创作的，该诗以北欧的神话和风光为题材，描写了两种价值观的冲突。诗人以高度的想象和细腻的形式写就了这部力作。对诗歌中想象力的运用，诗人是如此说的：

想象的鸽子遨游四方
加深了最后的爱；

光、音乐和鲜花的灵魂，
想象的鸽子遨游四方。

海梅斯是个才气横溢的诗人，他不仅从事诗歌的创作，也研究诗歌的理论，他的《卡斯蒂利亚语诗歌规律》(1912)是现代主义运动为数不多的一部关于诗歌理论的著作，通过对诗歌韵律的研究，探索诗歌发展的方向。他主张写自由体诗，他的诗歌在节奏、格律上比传统诗歌来得自由。他还撰写了《图库曼发现史》的历史著作。

墨西哥诗人阿马多·内尔沃是一位人们交口称赞的诗人，他的诗歌流传极广，鲁文·达里奥称他为"艺术的神父、传教士"。他的诗朴实无华，品格又"纯真而质朴"，深受读者的喜爱。他对自己的一生用一首诗做了概括。

我向你祈祷，生活，紧靠着我的没落，
因为你从未对我说无望的希冀，
无为的劳作，不值得的悲嚎；
因为在艰难道路的终点我看见了
我是我自己命运的建筑师。

内尔沃的一生有过轰动，也有挫折，但在"艰难道路"上，始终掌握着自己的命运，"我看见了我是我自己命运的建筑师"。他曾学习神学，但没有完成学业，与人合伙创办过《民族报》、《现代杂志》，曾以记者身份访问法国，结识了现代主义著名诗人鲁文·达里奥。回国教授文学，涉足外交界，活动于布宜诺斯艾利斯、蒙得维的亚的外交场合和文学聚会。他一生似乎很平坦，坎坷也不多，但在诗歌里他的感情一波三折，起伏波动，逐渐升华，最后

达到完美。他最初的诗歌如《黑色的珍珠》表露了人生的痛苦，渗透着淡淡的哀伤。

病中的鸟,你是我的灵感
在神秘的诗歌中寻找：
热爱哥特的船，阴暗，
雾中的羽饰，不毛的荒野。

诗人把自己比喻为病中的鸟，在诗歌中寻找他的慰藉，然而我到的却是‘ 不毛的荒野 ”,令诗人伤心 ,痛苦。

自从我不再追求短暂的话语
恐惧和希望将在我的灵魂里死去。

这是诗人在《低声》中的沉思，不乏深切的忧虑。“ 恐惧和希望 ” 埋葬在诗人的灵魂里，难道没有复活的一天？爱情的崇高、情人的坚定使诗人在痛苦中得到抚慰，在心理得到平衡。缪斯在哪里？就在他的《坚定不移的情人》里。

她充满高雅,犹如万福马利亚
她又回到高雅的源头……
如同水滴返回大海。

内尔沃的诗歌简朴、易懂，似水晶般透明，读者从他的诗歌中得到心灵、心理和精神上的安慰。内尔沃不愧为“ 美洲最伟大的诗人”。

鲁文·达里奥与现代主义

尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥是拉美现代主义的象征，现代主义的发展和衰落都可以从他人生的轨迹中显示出来。他的第一部作品《蓝》和以后创作的《世俗的圣歌》标志着现代主义的成熟，他的死意味着现代主义的结束。他的一生是一部拉美现代主义的兴衰史，现代主义运动中出现的各种倾向可以从他身上找到痕迹。

> 破碎的，失却的梦，
> 仿佛一条狗在海滩上向死神狂吠。①

在鲁文·达里奥看来，诗歌是一场无法圆的梦，穷其毕生的追求，它仍然是破碎的、失却的，但他的梦并未幻灭，他要向"死神"狂吠，索取诗歌的真谛。

他的梦是蓝色的，因为"艺术是蓝色的"，雨果如是说。达里奥在1886年智利的《时代报》上发表的《蓝色国度的信》（副题为"一个大脑的景色"）中写道："昨天，我曾在蓝色的国度里漫步。"蓝色不仅是艺术，也是苍穹、永恒、理想的象征，"理想在蓝色中漂浮"。② 蓝色是一块内在精神的领地，诗人驰骋想象的天地，"诗人拥有或支配它，不能与他人共享。当诗人幻想时，它是他

的庇护者,是他的仓库,供给诗人创作作品的形象 它又是枕头,让诗人摆脱为生活而斗争的困扰。 ’③

“蓝”是艺术境界的象征，这种象征的内涵是模糊的、多义的，是诗人主观意象、个人直感的产物。鲁文·达里奥认为如果生活里没有新的感觉,艺术就不能是现代的。因此,他的《蓝》想象力丰富，比喻新奇，充满忧戚的情调和神秘的色彩。

光荣首先属于你，勒达！
神用丝绸覆盖你甜蜜的
腹部。微风中的蜂蜜和金子！
笛子和玻璃,面包和泉水
交替地回响。
大地是歌，天空是微笑！

这是鲁文·达里奥《生命与希望之歌》中‘穗’的一个片断。神——宙斯化为天鹅，扑到正在沐浴的女人勒达的怀里，宙斯便有了儿女。故诗人唱出了‘光荣首先属于你,勒达!’笛子和玻璃的回响,大地和天空的交融,象征着一种大自然的和谐;“大地是歌，天空是微笑！”这种象征纯粹是诗人的意念和想象。用象征主义手法创作的诗歌往往有一种神秘感，扑朔迷离，朦朦胧胧。

树丛的水泉旁，
爱的凄婉，

① 见鲁文·达里奥《船队》(1898),后该诗收入《世俗的圣歌》中。
② 见鲁文·达里奥《蓝》中的一则故事《马布女王的面纱》。
③ 引自劳尔·席尔瓦《鲁文·达里奥‘蓝色’的天空》。

在勒达白皙的大腿间
伸展光辉的颈项。

勒达的大腿、天鹅的颈项写得很实，但把这两者联系在一起则令人费解。正如法国象征主义者、诗人波德莱尔所说：“纯艺术是什么？它就是创造出一种暗示的魔术。”虽然这一节艰涩难懂，但诗中流露出“爱的凄婉”，却带有浓重的苦涩味。

在鲁文·达里奥的诗歌里，有象征主义的象征，也有传统的象征。所谓传统的象征就是象征物与被象征物之间有一种对应的关系，如我国的岁寒三友梅、松、竹像征高洁、坚定。鲁文·达里奥把天鹅象征为神的王子便是一例，诗人在同一首诗里写道：

你们是神的王子，
如流浪的船，
似纯洁的亚麻，
像神奇的飞禽。

诗人用重叠的比喻形容天鹅的雄姿，它南来北往的习性犹如“流浪的船”，它洁白如雪，似“纯洁的亚麻”，它飞击长空“像神奇的飞禽”。接着，诗人又进一步描绘他心目中的“神的王子”。

你们行动的庄重，
在无限中得到永恒，
使你们有精确的速度，
梦幻的声音，神话的光线。

诗人用传统的象征、多种的比喻，立体地(声、光、速度)刻画了天鹅的形象，一只"在无限中得到永恒"的天鹅跃然纸上。"如果我没有弄错的话，达里奥的诗歌，当涉及到天鹅和有关天鹅的事物时，将产生一种震动、一种奇异的震撼，被一种奇特的心灵所驱动，引向感官的赞颂或消沉的忧伤。"① 诗人由于对神的王子——天鹅的酷爱，被誉为天鹅诗人。

在诗人盛赞天鹅、把天鹅象征为神的王子时，也抑制不住诗人内心的惆怅和困惑。

啊！天鹅你弯曲的脖子在做着什么样的符号，
像痛苦、流浪的梦想家一样徬徨？
你洁白而美好，为什么不声不响、
对湖水肆意践踏、对鲜花冷若冰霜。

——《勒达》②

梦想家的痛苦"爱的凄婉"是诗人心态的写照。《世俗的圣歌》中的"神游"更能反映诗人的悲怆。

树木是幸福的，因为它几乎没有感觉，
顽石全然没有知觉，它就更加幸福，
最大的痛苦莫过于活着的痛苦，
最大的悲哀莫过于清醒的人生。

达里奥和象征主义诗人一样对现实不满，通过诗歌发泄内

① 引自彼德罗·萨利纳斯《鲁文·达里奥的诗歌》。
② 引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

心的苦闷。诗人对前途感到渺茫,犹豫徬徨,无所适从,找不到出路，选择了一条逃避现实的道路，他的早期诗歌这种逃避现实的倾向相当突出,借助天鹅、仙女、百合、异国情调制造人间的世外桃源、太虚幻境来抒发内心的空虚，摆脱人间的烦恼，使内心的冲突得到平衡。但达里奥还没有象征主义诗人那种世界末日感，对世界还未完全绝望，因此诗人对民族命运甚为担忧，对社会颇为关注。他的力作《蓝》中的‘资产阶级王国’讲述了国王强迫诗人在雪地里抚琴的故事，揭露了国王的专制、蛮横、不顾他人死活的冷酷；对小提琴手深为同情，坦诚地道出了诗人真诚的良心。达里奥在 1892 年创作的《致哥伦布》,直言不讳地指出哥伦布发现新大陆意味着美洲的灾难。

悲惨的命运把痛苦、恐怖、战争、
持续的高烧设置在我们的道路上。
可怜的上将、克里斯多沃尔·哥伦布，
为你发现的世界，向上帝祈祷吧！

他的晚期诗歌对社会倾注了更多的热情，为了抗议美国的侵略,诗人在《致罗斯福》中大声疾呼：

你以为生活就是火光熊熊，
进步就是爆炸声声，
你以为自己的子弹打到哪里
就能决定那里的行程。
不行！

逃避现实与关注现实构成了达里奥矛盾的性格，逃避现实在达里奥的诗歌里占有相当的比重，这显然受到了象征主义的影响。象征主义诗歌的核心是非理性，表现自我，反对再现现实，“象征主义诗歌是说教、夸张、虚假感情和客观摹写的敌人……”① 但达里奥不囿于象征主义,面对现实,直抒胸臆,创作了与象征主义的文学主张相悖的诗歌即社会诗歌，他在晚期创作的《生命与希望之歌》便是社会诗歌。

在达里奥的诗歌中，还有一个贯穿他的全部诗歌和对他的诗歌起着重要作用的因素，即为艺术而艺术，强调形式，讲究造型美,追求诗的节律和韵押;“真正的艺术家懂得各种手法,寻找各种形式的美。”② 这显然受到当时颇为流行的帕尔纳斯派的影响,早在他的《蓝》里,诗人就论及帕尔纳斯派的创始人勒孔特·德·李勒。《蓝》的结尾是用五首十四行诗献给五位诗人，其中一位便是勒孔特·德·李勒。《世俗的圣歌》是达里奥诗歌实验的结晶，在韵律、语言和形象的和谐上都有独到的地方。“通过诗歌的响度，传达语言更大的力度；诗歌的押韵反映了语言的音乐性，诗歌的韵律是声音和谐的台阶；诗歌的每一行都有它的可塑性,诗的每一节都是视觉和听觉欢娱的感受。”③

帕尔纳斯派的文学主张无疑启迪了达里奥在诗歌形式上的探索和他的诗歌实验。智利文学评论家恩里克斯·乌雷尼亚给予了确切的评价：

“达里奥……使得大量的诗律形式风行一时并最后成为永恒；它们或者是很少被人使用的诗句，例如九音节的和十二音节

① 引自莫雷阿斯《象征主义宣言》。
② 见鲁文·达里奥《流浪之歌》的序言。
③ 引自阿尔弗雷多·贝拉韦《西班牙美洲和阿根廷文学》。

的(它有三种型式),或者如亚历山大诗句,……(他)使用灵活的重音和停顿，使之具有更大的音乐特色。由于达里奥重新采用了两种新的重音的方式，这是西班牙诗人使用了三个世纪但从1880年左右以来已被遗忘了的，甚至十一音节也获得了新的柔韧性。他也向吸引了许多现代伟大诗人的六韵步的问题进攻……最后，他采用了现代的自由诗。’①

对达里奥的语言创新也有人提出异议，弗兰科伊塞·佩鲁斯在《拉丁美洲的文学与社会 现代主义》一文中认为“达里奥的文学语言，不是通过像后来发生的那样对克里奥约表达的艺术性的复归，而是从字典、西班牙黄金世纪的传统，尤其是至少在达里奥眼里的外国文学典范，伴随着百年的祖传而实现的。”这种指责似乎有一定的道理，但也要看到如果没有对外来文化的吸收，达里奥对语言的创新几乎是不可能的，过于强调克里奥约的地方色彩，只能作茧自缚，在原地打转。达里奥的语言创新超越了时空的局限，尤其是突破了克里奥约地方语言的束缚，赋于语言新的生命力。博尔赫斯在与哥伦比亚诗人哈罗德·阿尔瓦拉多的谈话中指出“鲁文·达里奥革新了西班牙语,他是怎样革新的呢？他阅读了雨果的作品，阅读了魏尔伦的作品，又阅读了埃德加·爱伦·坡的作品，然后才给我们带来了那种音乐般的语言。’②

达里奥的诗歌实验代表了当时拉美诗人在诗歌创作中的一种倾向，反对浪漫主义诗歌只重视情绪的抒发，而轻视诗歌的形式。现代主义诗人在创作实践中发现,由于语言的严格限制,无法将自身的感受表达出来，特别是难以表达表面世界后面的一个

①引自《拉丁美洲文学简史》，吴健恒译，人民文学出版社出版。

② 引自《外国文学》1992年第5期《我和博尔赫斯的一次谈话》。

看不见的世界。“文艺创作不能框在老式的、被一百代人使用过的千疮百孔的模子里了。”[①] 而西班牙语已是“老化的老头儿”，“应该在病人的血管里输入另一种血液，要选择一个年轻强壮的朋友的血液，而不是年老体衰的祖父的血液。”[②] 为此，“现代主义诗人搬来了法语和英语中丰富的词汇，大量运用了古语和新词”（奥克塔维奥·帕斯语），尤其是法语。他们认为法语是他们新语言产生的基础，因为法国产生了魏尔伦、兰波、马拉美和雨果这样伟大的诗人。他们从一种能表达他们新感觉的语言和文化中寻找灵感。这种欧洲化的倾向冲破了地域和民族的界限，使拉美文学运动成为世界文学的一个部分。

现代主义对诗歌的形式（尤其是语言）的重视，固然有情绪表达上的需要，“语言的发展在于情感的演变，”[③] 也是诗人们“为艺术而艺术”的文学主张所致。达里奥曾说过：“作为人，我生活在日常的世界中，作为诗人，我永远处在永恒中，从未半途而废过。”[④] 永恒是达里奥称之为“战胜空间和时间的艺术”，这种艺术就是诗歌，席尔瓦形象地称诗歌为“圣杯”，在“圣杯”里只能存放纯洁的思想。诗歌是永恒的，美是永恒的，现代主义诗人只相信眼镜而不是眼睛，借助眼镜来看待现实，看待生活，通过诗人的语言使生活诗化，龌龊变得崇高，丑恶变得美好。沉湎于永恒中的诗人势必脱离现实，偏离生活的轨道。随着岁月的流逝，达里奥在 1905 年不得不感叹地写道：

① 引自博尔赫斯·索拉尔《智利文学中的现代主义》。
② 引自曼努埃尔·冈萨雷斯·普拉达《自由之页》。
③ 引自埃尔南迪斯·乌雷尼亚《现代主义定义的广泛论争》。
④ 见鲁文·达里奥《〈流浪之歌〉的说明》。

我曾徒劳地寻觅
痛苦地期待的公主。
人生艰难、苦涩、沉重。
没有可歌唱的公主了！
尽管时间无情，
我对爱的渴望仍无止境；
华发与我伴随
走向玫瑰的花园……
青春啊，神圣的宝贝，
你一去不复归！
我欲哭，却无泪，
时而不由自主地痛哭……
属于我的是金色的晨辉！

——《春天的秋歌》

在象牙之塔里当主人的达里奥越来越难以维持下去了，社会现实迫使他把视线转向社会。所以，在达里奥后期的诗歌中渗入了社会的内容。二十世纪初的现代主义诗人也窥见了他们崇敬的蓝色的巴黎日益失去了它昔日的辉煌，显露出它的平庸，迫切需要探索一条新的文学道路。“这个时期的作家都走向生活，走向平凡……，远离了希腊的岛屿、凡尔赛的宫殿、东方的古塔……。但他们没有与现代主义完全决裂——文学传统过于强大——但这种倾向是普遍的、同步的、令人激动的。”[1] 他们中的一部分人继续坚持现代主义的创作道路，如巴尔·多梅罗·费尔南德斯·莫雷诺、拉斐尔·阿雷瓦洛·马丁内斯等诗人；另一部分

① 引自路易斯·蒙吉奥《秘鲁后现代主义诗歌》。

人修正了现代主义的某些美学思想，但他们的创作仍是现代主义的，这些人中有加夫列拉·米斯特拉尔、阿萨里亚斯·H·帕里埃斯、安德列斯·埃洛伊·布兰科；还有些诗人萨卢斯蒂奥·冈萨雷斯·林科内斯、雷希诺·博蒂、华金·爱德华兹·贝约则接近先锋派了。奥克塔维奥·帕斯称这一时期的作品是“现代主义内部对现代主义的批判”。

为艺术而艺术的诗歌导致了诗歌的贵族化，脱离现实，脱离群众。达里奥在给诗人埃米利奥·罗德里格斯·门多萨的信中写道：

“艺术的社会主义部分并不使我讨厌，因为它是反对现代生活压迫的反映。但你不要忘记，艺术从根本上来说是贵族的。”

在现代主义诗人中，持达里奥观点的大有人在：墨西哥的阿马多·内尔沃在《我们的文学》中宣称“写作是为写书人而写的。”智利评论家安德尼奥·博尔赫斯·索拉尔认为诗歌是一种精神的奢华，与群众无缘。但这种诗歌非常迎合没落贵族的胃口，当时的民族资产阶级初登政治舞台，他们要求政治民主，要求变革，改变现状，力图摆脱独裁统治的桎梏，由此引发了1910年的墨西哥资产阶级民主革命。达里奥追求诗歌的永恒，害怕变化，在永恒中寻找一个安全岛，反映了没落贵族的心态。

在达里奥的诗歌中出现了西方文学传统中的神话人物：勒达、宙斯、半人半兽怪、仙女、天神，用美好的象征:天鹅、孔雀、百合花来创造形象，或从法国、德国、西班牙、中国、日本和其它国家的异国风情中开掘创作的素材，丝绸、锦缎、黄金、菊花、莲花等外国风物皆入诗中，制造一种脱俗超凡的诗境。达里奥和现代主义诗人对异国情调的兴趣，无疑是对浪漫主义的继承，同时也突破了浪漫主义的局限，更具帕尔纳斯派的气质，如同勒孔

特·德·李勒使用古希腊、罗马和印度等异域传说创作的诗歌,他们在创作上所取得的成功不能不说部分得益于帕尔纳斯派。

但帕尔纳斯派与象征主义的文学主张是背道而驰的，前者崇尚理性、客观，后者主张非理性，客观是主观精神的暗示和象征。这两种对立的文学流派，在拉美的现代主义中取得了融合。拉美现代主义强调"新感觉",这种"新感觉"是非理性的,个人的意象;"新感觉"的获得是诗人理性地观察世界的结果。"如果那种精神状态是模糊的、没落的，这归咎于深刻的社会原因和教育、历史的痛苦时期。它的空气,我们呼吸到了。"① 现代主义诗歌不仅在创作思想上受象征主义和帕尔纳斯派的影响，而且在创作实践中借鉴了象征主义的象征、帕尔纳斯派的形式美，创造了一种既非象征主义，又非帕尔纳斯派的文学流派——拉美现代主义。

拉美现代主义诗人是社会的背叛者，与现实社会格格不入，但他们不是与社会对抗，而是选择了一条逃避现实的道路。"艺术家拒绝不合理的现实(社会现实,不是自然现实),不可能、也不愿意与现实化为一体，而是寻找逃避的道路。"② 现代主义用美好的理想与丑恶的现实的反差来批判社会，批判现实。达里奥的诗歌中有仙女、公主、宫殿的花园，而现实的世界却是混沌的、肮脏的，诗人虽然生活在现实中，但否认这个社会的存在，"拒绝不合理的现实"。他们批判的方式是消极的,但毕竟是对现实不满的表露，有一定的积极意义。特别是达里奥的后期作品逐渐向社会倾斜，关注社会，走向生活，创作了优秀的反映社会现实的诗歌。无庸讳言，一些逃避现实的诗人沉湎于个人的痛

①引自埃尔南迪斯·乌雷尼亚《现代主义定义的广泛论争》。

② 引自里卡多·古利安《印第安主义和现代主义》。

苦,悲观厌世,看不到人类的光明前途,把社会的腐败、没落误认为人类的末日，这在现代主义痛苦诗人中较为明显。

在达里奥的诗歌中蕴含着一种新的因素，这种新因素的发展便形成了新的创作风格即世界主义，或泛美主义。世界主义是达里奥逃避现实、追求异国情调的产物。美洲大陆在经济和文化上与欧洲的差距甚远，访问欧洲仿佛不是访问另一个大陆，而是跳到另一个世纪，从古朴原始的文明进入高度先进的文明。在诗人的眼里，拉美的现实是不合潮流的，欧洲的现实才是真正的现实，诗人追求的正是这种现实，几乎所有的现代主义诗人都到过巴黎和欧洲的一些国家，但他们并不反对美洲，他们需要一个类似巴黎的当代美洲。现代主义诗人不仅对欧洲文明，而且对东方古国的文明也兴趣盎然，从遥远的过去、陌生的土地寻找他们创作的灵感,把历史的、地理的距离统一在"现在",因为"时间最直接最纯粹的表示便是现在",① 从而创造一种新的艺术，这便是世界主义。世界主义打破了风俗主义和现实主义的封闭状态，与整个世界发生接触，如果说拉美文学过去与西班牙有一种密切的关系,如今它的触角已伸向法国、英国、俄国、美国和葡萄牙等国家，产生一种竞争的关系，从而为跻身世界文学奠定了基础。

达里奥在拉美文学中的作用和影响是不言而喻的，博尔赫斯曾经说过:"所有的作家都是鲁文·达里奥的继承人，可以说现代主义是一个源泉。"② 就连与达里奥同一时期另一位重要的现代主义诗人莱奥波尔多·卢贡内斯也认为:"没有达里奥,我就写不出我已经写的作品来。"③ 一言以蔽之，以鲁文·达里奥为首的

① 引自奥克塔维奥·帕斯《十字路口》。

②③ 引自哈罗德·阿尔瓦拉多《和博尔赫斯的一次谈话》。

现代主义诗人的贡献在于：寻找拉美文学独立的道路；确立拉美文化的价值观。后来的拉美作家不也在做着前人壮志未酬的事业吗！

后现代主义

每种文学运动似乎都有"前",有"后",象征主义就有"前""后"之分;"前"者为先驱;"后"者为叛逆,还有些流派虽未明确标出,但它们的发展也有"前""后",它们的萌芽和发端为"前",它们的衰败或反拨为"后",恐怕任何文学运动都概不例外。

拉美现代主义有它的先驱,也有它的叛逆,在某种意义上来说先驱者也是叛逆者,他们背叛了前一种文学运动而成为后一种文学运动的先驱。现代主义的先驱者,背叛了浪漫主义后才成为先驱者的。同样,后现代主义者背叛了他们的前辈——现代主义才成为先锋派的先驱。这是因为现代主义发展到后期(1905—1914)趋向保守,"在火热的斗争中,被新兴的革命所否定的东西又死灰复燃,"① 个人的独创性被扼杀。

后现代主义是现代主义与先锋派之间的诗人,是一战结束后从墨西哥到阿根廷出现的一批推动诗歌革新的作家群体,战后发生的一系列事件迫使诗人们寻找比纯粹诗歌更能表达世界飞速变化的诗歌。这种诗歌的探索可分为三个阶段:第一阶段是对传统诗歌的批判,其中包括现代主义诗歌形成的模式;第二阶段是诗歌的实验,使用新的诗歌语言和新的题材;第三阶段是对诗歌的取舍,一些诗歌在审美和伦理上的价值取得了人们的认同。有些后现代主义诗歌已孕育了某些欧美现代派的因素,秘

鲁诗人何塞·马利亚·埃古伦的梦与下意识类似法国的超现实主义，阿根廷的维多夫罗被称为“先于马里内蒂的未来主义预言家”,危地马拉诗人拉斐尔·阿雷瓦雷·马丁内斯主张的纯朴主义已接近现实主义，新浪漫主义也在这股文学思潮中涌动。各种主义和流派如雨后春笋纷纷登台亮相，但都不能持久，有些文学流派的宣言流于形式，有的文学纲领也落了空。在这场诗歌实验中,有的成功了,有的失败了,不管其命运如何,正像诗人费尔南德斯·莫雷诺在《砖石、木料、柏油》中所吟诵的那样,诗歌是永生的。

砖石、木料、柏油，
如果把我埋葬在路面下！
砖石、木料、柏油，
如果我在街的中心！
砖石、木料、柏油，
我将几乎不会毁灭。

对现代主义的叛逆首先从墨西哥诗人恩里克·贡萨莱斯·马丁内斯的诗歌中流露了出来，尽管他的诗歌与达里奥的诗歌还有相通的地方。但不可否认的是这一时期的诗人对夸饰的文风已不耐烦了,他在《隐蔽的小径》中写道：

扭断那羽毛骗人的天鹅的脖子，
它在碧蓝的泉水中显示着洁白的神韵，
然而它只是炫耀自己的优雅

① 引自费德里科·德·奥尼斯《西班牙和西班牙美洲诗歌选》。

却感受不到景色的声音、事物的灵魂。

“扭断那羽毛骗人的天鹅的脖子”是历史的必然，也是后现代主义的心声。天鹅虽有着洁白的神韵，但离现实毕竟太远，“感受不到景色的声音、事物的灵魂”，故诗人提出“扭断那羽毛骗人的天鹅的脖子”就不足为奇了。

请看那聪颖的猫头鹰展开了翅膀，
离开了帕拉斯，从奥林匹斯山
默默飞来，落在那棵树上……

它没有天鹅的风度
但灵活的眸子却凝视黑暗
领悟着静夜的神秘之书。

诗人把天鹅变成聪颖的猫头鹰，让它从现代主义诗歌颂扬、推崇的希腊神话飞回人间的“那棵树上”，诗歌不能再悬在空中，该回归大地了，“领悟着静夜的神秘之书”。

请将那形式和语言抛弃
只要它们与深刻生活的内在节奏
脱离……热烈地崇拜生活吧，
并让生活理解你的美意。①

这一节诗画龙点睛地道出了诗人要“扭断那羽毛骗人的天

①引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

鹅的脖子”的由来。如果诗歌与生活脱离，“请将那形式和语言”抛弃。那种宫殿、湖水、孔雀和天鹅的诗歌已叫人难以忍受，故诗人发出了“热烈地崇拜生活吧”的呼声。

后现代主义诗歌的最大特点是摈弃了现代主义的夸饰文风，提倡洗练、凝重。这种简约诗歌的代表人物是阿根廷的巴尔多梅罗·费尔南德斯·莫雷诺，这种精练是“反对华而不实的文学的自然反应，它在我身上产生了这种描绘外在现实和反映精神状态概括性的简练形式”，不再使用外国的和宫廷式的题材，以现实生活为创作素材，使诗歌充满阿根廷的生活气息。诗人在《文集》的前言中写道“：诗歌继续忠于我们大地的脚步、养育我的祖国的一方土地、城市、乡镇、农村、爱情、家庭、孩子、种族、我的工作和我的假期。这一切或多或少地留在我的财产里。”他的诗歌已向现实靠拢，抹去了虚无缥缈的外国情调和富丽堂皇的凡尔赛宫殿。

赭色平坦的痕迹，道路
模糊地隔开了播种的土地……
远处，一座磨坊的雏菊。

——《景色》

在这首诗中，多余的修饰不见了，写得凝练，仿佛一幅农村的风景画。道路、土地、雏菊展现在人们的面前，弥漫着生活的气息。他的另一首诗更贴近生活，但也不乏诗人的灵性。

我站在集市面前
城市旋涡的中心

幻想乡间的小径
感觉到挤压的心。

一排松动的栅栏，一座厚实的青山，
一架水车懒洋洋地旋转，
某位邻里寻常的叙谈，
难道不比一切更值钱？

巴尔多梅罗·费尔南德斯·莫雷诺是后现代主义诗人，他既有背叛现代主义向先锋派迈开步子的一面，又有残剩现代主义传统的一面，难以摆脱现代主义在他身上的影响。

从今后我将沉默不语
度过郁郁寡欢的一生。
一旦听见半句好话
我的心似盛开的温柔的玫瑰。
我像金和绸的小屋，
一切家具在阳光的小径里。

——《目的》

诗人抓住转瞬即逝的印象，表达自己的感觉和情绪。这首诗的现代主义痕迹是明显的，但使用的语言是通俗的。

洗练不仅是诗歌的表达形式，也是现实生活的写照。现实生活本身要求诗歌对它作出明快、清晰、简练的反应。墨西哥诗人拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德的诗歌抛弃现代主义的异国情调，他的作品中更多的是墨西哥浓郁的地方色彩。这种地方色彩是从诗

人对故乡深情厚意中提炼出来的。他在‘焦虑’的‘天地之间’中回归故土时低吟：

最后的疲劳
突然降临在我身上，
我将像传说的精灵
回到我的村庄。

诗人回到了乡里，他的心也与人们融合在一起，他们的感叹、愤慨同样流淌在诗人的血液里。

我整整百年的兄弟
在我身上辨别出如同他们的停滞，
与他们相同的怨怒，相同的愤盈。

——《心的节奏》

诗人对民间的疾苦忧虑重重，战争造成的悲惨景象使诗人写下了：

最好不要回村庄。
在霰弹的残迹中
沉默的被搅乱的伊甸园。

排枪铭刻在
幽灵般村庄
所有的石灰墙上，

黑色、不祥的地图。

——《搅乱的伊甸园》

布满霰弹的石灰墙，并未引起诗人对历史事件的回忆，却使诗人感到希望的落空、青春的失去和理想的幻灭。尽管战争使诗人失去了许多，但对祖国仍怀着满腔的热忱。他的杰作《温馨的祖国》是一首戏剧格式的抒情诗，有序幕、幕间、场次。全诗叙述了墨西哥三百年的历史，从特诺蒂特兰的结束（1512）到独立的完成（1821），抒发了诗人激昂的民族情绪。

温馨的祖国：我不是爱你的神话
爱你圣餐面包的真理，
仿佛裙子退到踝骨的女孩
把身子伸出铁栏外。

诗歌需要真诚，真诚是诗歌的生命，无情地剔除与现实无关的任何夸饰、虚妄、空泛，更接近现实。诗人只有从内在的激情去创作诗歌，这样的诗歌才是真诚的。因而，诗人钟情于激情，他把激情归结为他的美学原则：“愿我们大家相信激情的效用！愿激情拯救我们！绝对的真诚、激情和兴奋的朴实便是我的秘密。”

与费尔南德斯·莫雷诺形成鲜明对照的是他的同胞诗人恩里克·班奇斯，前者是位多产诗人，后者却写得很少，一生只有四部作品问世。“卢贡内斯以后的两位伟大诗人：贫乏的班奇斯和多产的费尔南德斯·莫雷诺。”① 且不说在诗歌创作的多寡上，

① 引自安德森·因贝特《西班牙美洲文学史》。

在创作思想上两者的差距也非常悬殊。费尔南德斯要求诗歌洗练,贴近现实 班奇斯在诗歌的实验中,迈出的步子较小,对现代主义的保留较多。他的语言大多仍是现代主义的,他的诗作《船》中有天鹅、仙女和公主。他认为诗歌是现实的内核，诗歌在物质的巨大工程、历史事件、各种原则和日常努力所导致的社会变动面前是无动于衷的。因此，诗歌的价值在于永恒，在于美。

我的诗歌青春常驻，
今天对你之言也是明天对你之说。
美的年华过去，我依然相信
遥远岁月的美的诗篇。

——《盒子》

诗人诗歌写得少，社会活动也极少，深居简出，拒绝任何荣誉,蛰居在自己的平静中。不过,在他的诗作《盒子》中仍然可以看到诗人的忧郁、痛苦和孤独。

在后现代主义和先锋派的接壤处出现了一个女诗人群体，为首的是乌拉圭女诗人德尔米拉·阿古斯蒂尼，人称“凶猛女人”，她的凶猛在于敢把灵魂深处的秘密变成艺术，赤裸裸地毫不掩饰地暴露在世人面前。“她的诗歌是用独特的幻觉和忧郁的呐喊写成的,她犹如古代的祭司,具有清醒的错乱。”① 乌拉圭诗人胡里奥·埃雷拉·伊·雷西格说她是在异教徒的额头下隐藏着“美洲的缪斯”。

我奇怪地死去……不是生活杀死了我，
不是死神召唤我，也非爱情的戕害；

① 引自阿尔韦托·苏姆·费尔德《乌拉圭精神的进程》。

我犹如一个受伤者在默默的思索中死去……

——《不言而喻》

女诗人的‘凶猛’是敢于状写自己内心的深渊，仿佛让一颗悲惨的种子植根在极端的痛苦中，但也表现在她对飞禽猛兽那种凶悍的描写，如写雕鸮捕食前的状态。

它总生一个大而不育的蛋，
奇特的瞳孔瞄视着远方；
或捕捉憎恶的蜘蛛，
或吞食苦涩孤独的香菇。

——《已经过去》

现代主义的象征——天鹅也出现在女诗人的诗作里，但她的天鹅已没有鲁文·达里奥的天鹅那种高雅、那种洁白的羽毛，她的天鹅浪迹天涯，孤独忧伤。

我是一只血迹斑斑的流浪的天鹅
我在空中盘旋玷污了湖泊。

——《夜间的》

德尔米拉·阿古斯蒂尼的诗歌与现代主义诗歌已大不一样，但女诗人仍崇尚现代主义，在遣词造句时还使用现代主义的语言如金的黄玉、血的红宝石、太阳的花等。除此以外，现代主义对她的影响微乎其微了。

在女诗人群中，如果说德尔米拉·阿古斯蒂尼的诗歌还有某

些现代主义痕迹的话，智利女诗人米斯特拉尔的诗歌几乎看不出现代主义的存在。米斯特拉尔原是一位乡村女教师，由于意中人的自杀，才萌发出诗意，抒发心中的忧伤，她的名作《死的十四行诗》由此而生。

我让你躺在阳光明媚的土地，
像母亲照顾酣睡的婴儿一样温柔甜蜜。
大地会变得摇篮一样舒适，
将你这个痛苦的婴儿抱在怀里。①

米斯特拉尔是为自己的感情而写，是为自己的痛苦而写。诗人以后的诗歌由个人转向社会，由个人感情转向人生。她把教师这种社会职业奉为天职，为此她贡献了她的全部生命，但对教师的清贫有这样的描写，也是她的自画像：

女教师一贫如洗，她的王国并非常人的，
（这就是以色列痛苦的耕耘者）
穿着黑色的裙子，没有珠宝的手指，
而她的全部精神是一个巨大的珍珠！

——《乡村女教师》

她的诗已不局限于个人的抒怀，她关心妇女、儿童，把她的爱心奉献给他们。因而她的诗歌中有不少儿歌、摇篮曲。她的爱是一种抽象的人类的爱，宗教式的爱。

“上帝宽恕我这本痛苦的书，把生活看作如蜜甜的人们宽恕

① 引自《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社出版。

我吧。在这一百首诗歌里沾满了过去的痛苦，为减轻我的痛苦流淌着鲜血的歌。我把这一切抛在身后阴暗的洼地，从宽大的山坡爬向精神的高原，一束宽阔的光亮最终照射在我的日子里。我从精神的高原唱出希望的歌，不再回顾我的心。我将歌唱如同一个慈悲的人所做的那样抚慰人类。'这就是女诗人在《忧伤》中对爱的表白。这种对人类的爱也是女诗人诗歌的创作原则。她的' 艺术十戒 '就有这样的条文：

“ 你的美也称之为慈悲,将抚慰人类的心。'爱和美在米斯特拉尔的诗歌中是统一的、和谐的，缺乏爱心的人何以有美。“ 十戒 ” 中的第一条写道：

“ 你要爱美,它是上帝对人的庇荫。”

法国艺术大师罗丹有句名言：“ 美是到处有的。 ” 米斯特拉尔对美却有更为深入的理解，她认为美虽无处不在，但不要被鸦片、卑俗所污染。

“ 不要将美作为感官的诱饵,而是作为灵魂的天然粮食。”

“ 美不是使你昏昏欲睡的鸦片，它是促使你行动的美酒，因为如果你不再是男人或女人，你将不再是艺术家。 ”

米斯特拉尔对美的认识比她带有宗教色彩的人类的爱要深刻现实得多。“ 你不要在集市上寻找美，把你的作品带到集市里。因为美是贞洁的，在集市里的作品不是美。 ”

米斯特拉尔是位为人善良、笃信宗教、慈母般的女诗人，仿佛生活在十九世纪田园式的世界里。她虽然诞生在新的世纪，但并不完全属于新世纪，她的诗歌不像聂鲁达和巴列霍那样具有现代的性质，然而在强劲的现代风中唱出了一曲不和谐的歌，为现代诗歌提供了另一个审视的视角。

阿根廷女诗人阿方西娜·斯托尼步入社会不久，便当起了米

斯特拉尔那样的乡村教师，然而，她们两人的命运大相径庭。米斯特拉尔荣获了诺贝尔文学奖，名扬四海，斯托尼得了不治之症，跳海自杀。米斯特拉尔处于现代主义和先锋派交替之间，不受各种文学流派的影响，走自己创作的道路 斯托尼则不同，她早期的诗歌富有浪漫主义和现代主义的色彩，她的第一部诗作《焦躁》便是如此；她的最后一部诗集《半截面具和三叶草》已有先锋派的味道，尽管她不是先锋派圈子里的人。《半截面具和三叶草》搜集了女诗人所创作的十四行诗，她称之为“反十四行诗”。这部诗集晦涩、封闭，作者特意加上注释，帮助读者理解：“这些诗歌的深奥经常来自严密的概括、类比的意外的独特性，两种彼此差距甚远的思想的联系，这种联系有时使两者接近，表明两者的关系。”①

女诗人尽管在现代主义和先锋派的缝隙中“求生”，但她的最后一部诗作已向先锋派靠拢。不过，斯托尼也写了一部富有生活气息的诗歌，这就是反映女诗人孤独和失意的《消沉》。这部作品包容了诗人对布宜诺斯艾利斯、普拉塔河和与生活直接有关的题材，女诗人对社会、对生活特有的敏感和感受在她的诗歌里得到了反映。在斯托尼的时代里还没有明确的女权主义概念，斯托尼对妇女在社会上的地位就有了明确的看法，在《甜蜜的男主人》中提出了男人对女人的优越性，要求妇女在新世界中的地位 在她成熟时期的作品《黄玉》里嘲讽了“男人是世界的主人”。如此强烈地在诗歌里谈论妇女问题，在拉美文学上大概也不多见。

这批由时代造就的女诗人虽有不同的艺术追求，但也有显著的共同特征，这就是人性的回归。德尔米拉被人称为“凶猛的

① 引自孔拉多·纳莱·罗斯洛《阿方西娜·斯托尼的天才和形象》。

女人”，因为她毫无顾忌地暴露自己的灵魂；米斯特拉尔追求真挚的爱,她爱得抽象,也爱得实在,因为她爱的是人 斯托尼向社会索取妇女做人的地位，发出拉美妇女解放的信号。人性在女诗人群的作品中得到充分的表现。

与人性回归并驾齐驱的是新世界主义要求诗歌向本土的回归。现代主义后期充斥异国情调的诗歌已为人所不取，以阿根廷的莱奥波尔多 ·卢贡内斯、费尔南德斯 莫雷诺、墨西哥的拉蒙 ·洛佩斯 贝拉尔德为首的诗人掀起新世界主义浪潮，成为后现代主义诗歌发展的主流。新世界主义以新大陆的人文地理为创作源泉，有别于达里奥的世界主义。达里奥为打破西班牙文学在拉美的一统天下，以欧洲、特别是法国的诗歌作为诗歌创作的灵感，诗歌中的异国情调便是现代主义的滥觞。新世界主义则把欧洲化的现代主义诗歌处于美洲的结构中，摆脱达里奥那种欧洲化的倾向。

乌拉圭女诗人胡安娜·伊瓦武鲁是新世界主义的佼佼者,以绰号‘美洲的胡安娜’而著称,她认为自己是‘大自然的女儿”。

我的视线落在
装着麦子的马车上，
马车吱嘎着沉重地穿过，
麦穗撒在笔直的公路上。

诗歌的欧洲色彩,在‘美洲的胡安娜’身上全然不见了,留下的是美洲新大陆固有的本色。她的诗歌已回归拉美的本土，体现了新世界主义的美学原则。

创 造 主 义

每种文学流派开创伊始，总要发宣言，谈纲领，却很少用作品来证明自己的文学主张。智利诗人维多夫罗却不然，他的创造主义宣言只有一篇，用来阐释他宣言的文学作品却不少，且种类也多。仅诗歌就不下十部，还有长篇小说《勇士熙德》、剧本《在月亮上面》和文论《宣言集》。但在创造主义的归属问题上却发生了争执，这是由一名叫恩里克·戈内萨·卡里略的人在一篇题为《立体主义和它的美学》引起的，他认为创造主义的创始人应是彼雷·雷韦迪，而不是维多夫罗，维多夫罗故意把他的文章《水的镜子》签署的日期提前，窃取创造主义为己所有 另一位批评家雷内·德科斯塔经过调查研究，在他的《关于〈水的镜子〉》一文中为维多夫罗正名，确认了维多夫罗是创造主义的创始人这一事实。

其实，维多夫罗的创造主义不是一蹴而就的，它的创立曾经历过探索和实践的过程：

1912 年他在杂志《年轻的缪斯》第五期上写道："文学的王国结束了。二十世纪将看到在真正语言意义上，也就是说在创造意义上诞生的诗歌王国，希腊人这样称呼它，尽管从未对它下过定义。"

1913 年他在《过去和过去了的》一文中认为，诗人感兴趣的

是‘创造行为”。

1914 年他在带有自传性的文章《我》中表达了他对文学的好恶,从中可以看出他创立创造主义的意图：

“我恨墨守成规、陈词滥调和咬文嚼字。
我恨木乃伊和博物馆的地下室。
我恨文学的化石。
我恨锁链捆绑着的声音。
我恨那些还梦想着旧事物，遐思着没有任何东西可以超越过去事物的人。
我爱奇特的、独特的事物。
我爱混乱的人群称之为疯狂的事物。
我爱所有越轨的和背叛的行为。
我爱打断锁链的声音。
我爱那些幻想着未来，不想过去，只相信未来前途的人。
我爱精神的敏锐。”

1916 年他在布宜诺斯艾利斯艺术协会的讲演中，命名他的文学主张为创造主义，并说诗人第一是创造，第二是创造，第三还是创造。

1922 年他在巴黎的一次讲座上提出：“如果人本身从属自然界的三个王国：矿物的王国、植物的王国和动物的王国，为什么人在宇宙的王国中就不能拥有自己的王国，他的创造王国呢。”

综上所述，维多夫罗的创造主义是在他的思想演变中逐渐

完善的，但文学史家往往把他在 1914 年圣地亚哥艺术学会的演讲稿《Non servian 》作为创造主义的宣言，并收入 1976 年出版的《全集》中。

创造主义，它的宗旨是创造，创造形象，创造环境，创造概念，一切都在于创造。“暴风雨的铸块”是形象的创造；“海洋撕裂成碎块/被渔夫呼啸的风翻搅”是环境的创造；“夜晚是帽子”是概念的创造。最能说明创造主义的是维多夫罗的一首小诗，诗的最后一节是创造主义美学原则的精髓。

愿诗歌变成一把钥匙
打开千万扇门上的锁。
一片树叶坠落；某个物体飞过；
眼见的一切都是创造，
听者的灵魂为之倾倒。

创造新的世界，推敲你的词藻，
形容词，没有生命力就抹掉。
我们处在神经的天空。
肌肉犹如记忆
悬挂在博物馆中；
然而我们并不因此而乏力：
真正的力气
在头脑里。

诗人啊，何必将玫瑰歌唱！
让它在诗中开放；

阳光下的万物
都只为我们生长。
诗人像一个小小的上帝一样。

——《诗的艺术》①

在维多夫罗看来,诗人如同上帝"像一个小小的上帝一样"可以"创造新的世界",只要诗人"处在神经的天空","推敲你的词藻/形容词/没有生命力就抹掉",把"真正的力气"用在诗人的"头脑里",一个新的世界便由诗人创造出来了。"眼见的一切都是创造","一片树叶坠落"是诗人的创造,"某个物体飞过"也是诗人的创造。总之,"阳光下的万物都只为我们(诗人)生长。"因为"诗歌只存在于诗人头脑中的东西,""它使不存在的变成现实的，也就是说变成现实的本身，它创造了神奇的事物并赋于自己以生命。它创造了在客观世界里永远不存在的特殊环境，这种特殊只有在诗歌里才能存在。当我写'鸟在彩虹里筑巢'时，我向你们提出了一个新的现实，你们永远看不到的、将来也永远看不到的现实。然而，你们却非常喜欢看到。'②

创造主义包含两个方面的内容：创造和发现。创造现实之外的世界,"我有权看到走动的鲜花,或羊群穿过彩虹,谁要否认这种权利或限制我的视野范围都将被认为是极愚蠢的。"③维多夫罗认为，直到现在我们还在对世界进行模仿，没有任何创造。"我们歌唱自然,但从未创造自己的现实","我们没有深思熟虑便接受了围绕我们的既定现实，没有想过我们也能创造一个

① 引自《拉丁美洲文学史》,北京大学出版社出版。
② 见维多夫罗《创造主义》。
③ 见维多夫罗《诗歌》。

我们世界里的现实，在这个世界里有它自己的动物志和植物志……'[1] 维多夫罗还认为诗人创造的世界与现实的世界无高低优劣之分，它们的价值取向是对等的"你不能对我说，'那棵树已腐朽，我不欢喜这种天空……，我的比你好。'我将回答你，我的天空、我的树是我的，不是你的，为什么要彼此相似。'[2] 创造主义的发现是诗人去发现一种语言、在一切事物中都存在的内在的语言，这种语言是潜在的"在语言之间架设电线，照亮陌生的角落，这种世界就在意外的想象中爆发出来了。'[3]

创造主义存在的依据：维多夫罗认为科学家需要创造精神，艺术家也需要创造精神，这如同人们常见的二十匹马力的汽车，但谁也没见过二十匹马拉的汽车，这完全是人们的创造。情同此理，诗人笔下的现实也不是为人所见的。此外，艺术可分为三种，即复制的艺术、改编的艺术和创造的艺术。复制的现实是对现实的模仿，它是理性的艺术；改编的现实是对现实的加工，是理性与感觉掺杂在一起的艺术；创造的艺术是对现实的创造，是非理性的艺术。创造艺术的根本是诗人的想象力，创造主义诗歌延伸到想象力最后的极限、精神的最后极限，处于真与假、生与死、时间与空间、理性与非理性、精神与物质之外。在这种诗歌里，"诗人可以种植有眼睛的树；在他的咽喉里有一团扑不灭的火焰；在两颗星星之间大海在晃动。他（诗人）向你们讲述发现世界的秘密。'[4] 艺术的真实不同于生活的真实，因而创造主义有其存在的必然条件。"一切艺术史是人——镜（现实）向人——上帝转化的历史。在研究这种转化的时候，可以看到艺术越来越脱离生前存在的现实的自然倾向，把肤浅的、所有能够阻

①② 见维多夫罗《Non servian》。

③④ 见维多夫罗《诗歌》。

止实现完美的东西抛在后边，寻找它自身的真理。”①“人——上帝”这种提法是维多夫罗从南美印第安诗人艾因马兰的诗歌中撷取来的：“诗人是一个神(即人——上帝),你不歌唱雨水，诗人，你却使它下起雨来。”维多夫罗认为，把诗人等同于呼风唤雨的魔术师,这显然是不真实的,但诗人是创造者,是上帝,而不是一面反映现实的镜子，诗人可以在诗歌里创造一个独立于自然界的或与它平行的世界。

创造主义的理论根据：超意识。根据维多夫罗的解释，在诗人身上有一种超意识，在超意识的状态下，智力和想象力超出了惯常的态势，使头脑高度紧张，把外部世界处于疯狂的高频率的记忆中。诗人在超意识的状态下进行创作，他的理智继续受到控制，因此这种诗歌是有序，而非杂乱无章的。超意识与超现实主义的梦幻不同，梦幻失去了对理智的控制，超现实主义者在理智失控的情况下创作的形象远不及创造主义者超意识的创造。

超现实主义的自动写作是理智失控的状态下本人体验的记录,强调个人的感觉,而创造主义则是通过头脑的想象：“在诗歌中，想象抹掉了简单的感觉。”②创造主义也完全不同于达达主义,两者截然相反,创造主义要创造,达达主义要破坏；创造主义无视现实,达达主义则破坏一切,认为“破坏就是创造”,这与创造主义的创造不能同日而语。在维多夫罗的早期作品里，还可以见到未来主义的痕迹，未来主义大肆宣扬的工业文明如电报、火车也被引入到创造主义的诗歌中。

①见维多夫罗《纯粹的创造》。

②引自布劳略·阿雷纳《先锋派在拉美》。

在夜晚的深沉里
从船上卸下军队
士兵忘却了名字
在锥形的烟雾里
火车似电报飞驰
在残疾者脊背上
折叠两个小翅膀。

维多夫罗又不同于未来主义者，未来主义者痛恨过去，但他却热爱过去"爱所有的伟大诗人莎士比亚、歌德、爱伦·坡、波德奈尔、海涅、魏尔伦、雨果。"①他还认为只有诗人没有流派"伟大的诗人处于各种流派之外，却在时代之内。流派将会过去和消亡,而伟大的诗人将永存。"②

创造主义诗人用一种有色的眼镜分析自我，把眼睛转向内在的宇宙，从本人主观的内心活动来创造有别于客观现实世界的另一个世界。从《寂静的世界》的诗句可窥见维多夫罗诗歌之斑。

在我的脑海里有人从远方走来。
时间像水滴沿着玻璃静静地落下。
床沉睡在镜子里。
镀上锡的水塘。
一天下午，我向书的扉页走去。

以上诗句无不是诗人内心活动和想象的产物，维多夫罗对

①② 见维多夫罗《Non servian》。

创造主义作了如下的说明：

“从生活中提炼、加工素材来创造一首诗歌，并给它一种崭新的、独立的生活。

“既不是叙事，也不是描写，激情产生于仅有的创造的美德。

“创造一首诗歌如同自然界生长的一棵树。”①

但最能说明维多夫罗的创作思想和艺术特色的则是他的代表作《阿尔塔索尔》。“阿尔塔索尔”是形容词“高的”与名词“苍鹰”的合成。全诗共七章，描述现代人心理的扭曲和人性的变异，从有序到无序，从信仰到荒谬，表现现代人在追求上的失败。“我们坠落，从我们的天顶向我们的天底坠落，留下血迹污秽的空气，让明天呼吸的人中毒。”这种毁灭感在诗中得到了充分的发挥。

天空正等待着一架飞机
我却听到了地下死者的笑声。

在另一节诗中形象地表述了这种毁灭。

心明白有一个被捆住的明天
必须解脱出来
它生活在它的寂静和不幸的光线里
犹如灯笼偷窃了树木的闪烁。

诗歌的最后一章把一切化解在梦幻中，语言崩溃了，只有如诉如

①见维多夫罗《创造主义》。

泣的音符,意味着毁灭的到来。

拉拉里
　伊奥伊阿
伊伊伊奥
阿伊阿　　伊　　阿伊　伊伊伊　奥　伊阿

维多夫罗口口声声地说他的创造主义反对像镜子似地反映现实，创造一个与现实世界毫无关系的世界，但他的《阿尔塔索尔》仍然诉说着这个世界的事、这个社会的矛盾和冲突。阿尔塔索尔最终为社会所不容，理想破灭。

阿尔塔索尔长眠于此，
苍鹰在高空中怒视。
反诗人、魔术家比森特长眠于此，
痛哭的将是瞎子。

“阿尔塔索尔长眠于此”了，“反诗人、魔术家比森特长眠于此”了,诗人之死无疑是对社会的控诉;“苍鹰在高空中怒视”,只有双目失明的瞎子才在现实面前痛哭。《阿尔塔索尔》已没有鲁文·达里奥诗歌的空灵、虚泛，把诗歌从空中拽回大地，而这块大地已非传统概念的世界，而是维多夫罗创造的新世界，这个新世界又与现实的世界相差如此遥远，以至于有一种诗人的双脚还未着地的感觉。

维多夫罗在诗歌的形式上也有所创新，他的早期作品《夜晚的歌声》中的“乡村小教堂”,用文字组成十字架,诗画结合,形象

地展示在读者面前，使人有一种视觉的直接感受，产生另一种新的体验。

飞禽
轻盈
歌唱
在无生气的原野上
荡漾着迷人的歌声
乐声
飞泻
祈祷
声声
如泣
神圣的十字架
太阳唱着胜利的歌
在那蔚蓝天空的华盖下
把你的那些诗歌撕碎在大地

这种又诗又画的诗歌并非维多夫罗的独创，在塔夫拉达的诗歌里便有了这种形式，他们都受了法国诗人阿波利奈尔诗歌的启迪而创造了这种形式。由于维多夫罗的诗歌追求奇特、独特的创造，导致用来表达这种创造的语言也是与众不同的，在动词、标点符号的运用上都有独到之处，《阿尔塔索尔》便是一例。

在拉美先锋派的各种文学派别中，创造主义在拉美文学史上占有相当的地位,它对同时代人聂鲁达、安德拉达、马雷查尔

等人产生过影响，尤其是创造主义发挥最大限度的想象力，创造独特的形象，激发了后来的诗人更为大胆、自由地运用一切手段去创作。创造主义的作用和影响在拉美诗歌的发展中得到了证实。

尖 啸 主 义

尖啸主义是二十世纪初墨西哥首次具有广泛影响的先锋派运动，它是由文学艺术界一批志同道合者发起和组织的，主要创始人是诗人曼努埃尔·马普莱斯·阿尔塞、画家曼努埃尔·阿尔瓦和雕塑家赫尔曼·休托。

曼努埃尔·马普莱斯·阿尔塞于1921年12月末发表了第一个尖啸主义宣言，标题为“当代第一期”，副标题是“先锋派之一页：受压制的尖啸主义者曼努埃尔·马普莱斯·阿尔塞”。这份宣言书曾在报界散发，并邮寄给国内外人士。1923年1月10日马普莱斯和诗人利斯特·阿苏维德在普埃布拉发表了第二个尖啸主义宣言，吸收了一批医生参加了尖啸主义队伍。1926年7月12日尖啸主义者在萨卡特卡斯发表了第三个宣言。不久，又在维多利亚发表了第四个宣言，但这个宣言没有增加太多的内容，只是前三个宣言某些观点的重复。

尖啸主义始于1922年，结束于1927年，历时五年。每年都有新作问世。1922年发表的有马普莱斯的《内部脚手架》；1923年有利斯特·阿苏维德的《街角》、路易斯·金塔比利亚的《飞机》；1924年有马普莱斯的《城市》和路易斯·金塔比利亚的《电台》、《十三封电报的诗歌》；1925年有萨尔瓦多·加利亚多的《电的五线谱》；1926年有阿克莱斯·贝拉的《无人咖啡馆》、利斯特·阿

苏维德的《在顶端的旅行》和《平民》；1927 年有马普莱斯的《被禁的诗歌》、利斯特·阿苏维德的《尖啸主义运动》。在尖啸主义鼎盛的 1924 年，曾举办过尖啸主义画展和音乐会，在墨西哥文坛上曾轰动一时的尖啸主义运动终于在1927年降下了帷幕。此后，利斯特·阿苏维德所写的散文对社会问题的兴趣更甚于对文学的热衷，他在1927年写的作品已不属于尖啸主义的范畴了，马普莱斯的《血的记忆》也不是尖啸主义作品。尖啸主义者所创作的作品已失去了尖啸主义的特色，这标志着尖啸主义运动的结束。

"尖啸"即大声疾呼、呐喊、咆哮，掀起一股强大的声波，使空气振动，冲击死水一潭的墨西哥文坛和眷恋陈旧传统的文人。马普莱斯在利斯特·阿苏维德的《街角》一书的前言写道："这儿还有人写十四行诗，穿着 1900 年文学外套上街的人。"

尖啸主义发生在欧洲的达达主义之后不久，但未来主义给它的影响更为深刻，在第一个尖啸主义宣言的第一行文字中便提到了未来主义的鼻祖马里内蒂。尖啸主义者"从管子里溢出的蓝色烟雾，闻到了时代的气息"，这"时代的气息"的艺术应是"赞颂当代机器的美"。他们预感到一种新的曙光，"要用螺旋桨的力量歌唱"一切新事物①，火车、飞机、电影、汽车和俄国的革命思想都溶入了他们的诗篇中。

火车头——幽灵
洗刷着距离
汽笛的锥子
钻进静寂里。

——萨尔瓦多·加利亚多；《电的五线谱》

① 引自奥斯卡·科利亚索《先锋派在美洲》。

当电影院的柜台
零售着夜晚时
一个赛璐珞的吻
在你的记忆里黯淡。

——利斯特 • 阿苏维德：《街角》

马普莱斯在 1922 年发表他的第一部尖啸主义作品《内部脚手架》，在这部诗作中充满了未来主义的语言“：电流沿着烫平的街道似血般流淌”，“呼喊的火车头”，“电报的工具”，“水上飞机似鲜花怒放”，“自动的生活在一张平庸的报纸上晒得黝黑”，“失眠，如同攀缘植物拥抱绿色的脚手架”。马普莱斯的代表作《城市》集中体现了尖啸主义的创作原则，“歌唱了”是其中的一个片断：

被玻璃击溃的满目疮痍的下午
在电话线上飘荡，
在时间逆向的
支撑点之间
神灵悬挂在机器上。

尖啸主义诗歌创作的出发点是现在和未来，对过去只有在否定的情况下才感兴趣。时间是直线进行的，即使时间回流，但昔日神灵的支撑点已不在过去，却“悬挂在机器上”。在技术昌盛的时代里，机器的美成了尖啸主义歌颂的对象，下午仿佛是破碎的玻璃在阳光下闪烁，“在电话线上飘荡”。“机器”、“电话线”和当时先进的生产工具、运输工具频频地出现在他们的诗歌里，反映了尖啸主义的时代特色。

她美好的春青
一个清晨爆炸在
我的手指间。
被遗忘的脸
沉没在镜子的
空荡荡的水中。

美好的青春——生命的瞬间,爆炸在"我的手指间",春梦无痕,青春不常在,脸被人遗忘了,似水的镜子也是空荡荡的,使人感到生活的虚妄,空泛。这节诗是诗人对人生的感叹,但使用的语言是日常生活中极为普通的、常见的。尖啸主义诗歌的素材来自工厂、街道和大楼的办公室。

噢,工团主义的城市多么可怜
欢呼和呐喊的
脚手架。

工人们
是红色的
和黄色的。

尖啸主义歌颂的对象是工人、革命者,在他们的诗歌中常有工人的形象出现。尖啸主义者不逃避社会斗争,为工人欢呼、呐喊。诗中的"工团主义"、"脚手架"便是工人的象征,可怜的"城市"与欢呼的"脚手架"形成鲜明的对照,反映了工人的贫困和斗争的欢愉。

尖啸主义抛弃了十四行诗，自由地运用语言，不再使用韵律和规定的音节数目，他们认为语义比语言更有价值。尖啸主义与极端主义、马丁菲耶罗主义在诗歌形式上有某种共同点：删除平庸的、无关的句子、无用的形容词和句子的装饰成分，尖啸主义比极端主义走得更远，更极端，有时陷入激越的浪漫主义，或早已不用的现代主义形式，如鲁文·达里奥的亚历山大体。

尖啸主义者首先把先锋派的思潮引进墨西哥，使墨西哥文坛生气勃勃，一派生机，切断了困扰墨西哥诗歌的脐带。二十世纪初墨西哥新诗的繁荣始于尖啸主义，尖啸主义者虽未创作出划时代的作品，但他们的探索是有益的，对后人不啻是一种启迪。双排诗的出现是尖啸主义者对诗歌革新的探索，尽管引起了不同的反响。

专门的	新的
景象	拉丁语的
在马达里	他眼中的
有同样的歌	世界
	（紧攥的心
	如同拳头）

——马普莱斯：《80 马力》

路易斯·金塔比利亚的《电台》也颇有新意，《电台》最后部分的标题是“Lu iii uuu…ju…”，从电台的新闻里任意摘取一些字句，重新组合，变成一篇讽刺当今时政的评论。

尖啸主义对诗歌的探索并不成功，但他们的探索精神，文学史家在文学史上为它写上了一笔。

极端主义与马丁菲耶罗主义

极端主义在拉美兴起的时间说法不一，有的学者认为拉美的极端主义是与西班牙的极端主义同步进行的，无前后之分。“西班牙的极端主义和美洲的文学运动虽然同时开始，却沿着各自的方向发展。”① 也有评论家认为拉美的极端主义是从西班牙引进的。这两种观点都有一定的依据，但并不全面。1919 年以西班牙诗人拉斐尔·坎西诺斯·阿森斯为首的五位诗人创立了一个新的文学流派：极端主义。在这五位诗人中有阿根廷的博尔赫斯。极端主义虽然发生在西班牙，但并不是纯西班牙的，其中含有拉美的成分。极端主义在拉美扎根则是博尔赫斯于 1921 年返回他的祖国——阿根廷之后的事。

1921 年对西班牙人来说意味着极端主义的结束，“极端主义只剩下了一个名字。”② 而对拉美人则是极端主义的开始。在这一年里出版了博尔赫斯主编的杂志《棱镜》，在该刊的第一期刊出了极端主义的纲领。1922 年，极端主义刊物《船头》问世，并于 1923 年停刊。1924 年《船头》杂志复刊时，极端主义到达高潮，不久便停刊，让位于以埃瓦尔·门德斯为领导的《马丁·菲耶罗》杂志。《马丁·菲耶罗》杂志的出版表明了极端主义文学运动的深化，它团结了更多的诗人反对现代主义和后现代主义。《马丁·菲耶罗》于 1927 年停止活动，宣告了极端主义的终

结。

西班牙的极端主义与拉美的极端主义，在本质上并无多大的区别，“我们的座右铭是极端主义，在我们的信条中包容各种不分主次的倾向，以表达一种新的渴望。”③但它们之间仍有细微的不同。西班牙的极端主义要求创新，拉美的极端主义主张绝对的艺术。“塞维利亚(指西班牙——笔者）的极端主义是一种创新的愿望，布宜诺斯艾利斯的极端主义是渴望寻找一种不依赖不可靠的歌手的绝对艺术，用语言的永恒使美的存在持久的绝对艺术。”④

极端主义与当时风行的其他文学流派一样有纲领、宣言，但值得注意的是博尔赫斯在1921年发表在《我们》杂志上的一篇题为《极端主义》的文章,他把极端主义归纳为四点 第一，抒情诗的首要因素是比喻；第二，删去无关紧要的句子、无用的形容词和句子之间的联系 第三,废除各种装饰、陈词、繁琐、说教、故意的晦涩；第四，把两个或更多的形象合而为一，以便扩展联想力 。

比喻在极端主义诗歌中占首要地位，这显然受到了法国象征主义的影响。1922年,由四人署名发表在《棱镜》第二期的文章《极端主义》对比喻做了这样的解释:“我们把诗歌概括为它的首要因素是比喻,赋予比喻最大的独立性。”在博尔赫斯看来,比喻具有多义性，不是一种简单的类比。对此，极端主义创始人拉斐尔·坎西诺斯·阿森斯在1920年《希腊》杂志上发表的《阅读极端主义诗歌的说明》进一步阐述了比喻的含义。

①引自费尔南德斯·乌雷尼亚《拉美的文学思潮》。

②③④ 引自塞萨尔·费尔南德斯·莫雷诺《极端主义》。

神 秘 的 玫 瑰

是 她
没有人知道她
她一旦走过
树林弯腰
在她的美发里
梳着一串串的祷告
是她，
就是她。
我晕倒在她的怀里
仿佛一片枯萎的叶子。
她葱根似的手
给星星喂食
没有声音的浪漫曲
在空中飘荡
我沉睡在
她路边的枕头里。

这是西班牙极端主义诗人赫拉尔多 · 迭戈的一首诗，这首题为《神秘的玫瑰》的诗似乎是诗人描绘一朵没有人知道的玫瑰，然而这朵玫瑰却是诗人心目中的偶像；“树林向她弯腰”。全诗以玫瑰为象征，写得生动委婉，没有富丽的词藻，多余的修饰，她的美发、她的手、她的歌声写得简练，却给人以遐想。诗人如痴如醉的心绪，从诗句“我晕倒在她的怀里/仿佛一片枯萎的叶子”，

“ 我沉睡在/她路边的枕头里 ”流露了出来。这是一首颇为典型的极端主义诗歌。

空荡荡的房子

整所房子充满了怀念。
回忆的蜘蛛网
悬挂在房顶上。

在玻璃的箱子里
幽禁着平静的夜莺。

睡眠的预兆
等待着时间的返回。

黑暗的灰尘
粘在墙壁的墙皮上。

时间自戕在
停摆的钟里。

《空荡荡的房子》是一首状物的诗,与‘ 神秘的玫瑰 ’有所不同。这两首诗都直抒所写的物,前者为房子,后者则是玫瑰,但前者写得实,后者是一种虚拟,借玫瑰表达对恋人的倾慕。诗人描绘了一所无人居住的房子，因而这首诗取名为《空荡荡的房子》。这首诗通过对物的形容比喻房子已空空如也，徒有四壁。

“回忆的蜘蛛网/悬挂在房顶上”;“黑暗的灰尘/粘在墙壁的墙皮上”，就连充满生命活力的夜莺也平静了下来，形象地刻画了这所已被人遗忘了的房子。全诗的最后一节“时间自戕在/停摆的钟里”。生动地道出了这所“空荡荡的房子”长期处于“睡眠状态”,无人过问。钟停摆了,时间停滞了,剩下的只是人们的“怀念”。

极端主义的诗歌实验是在反对现代主义和纯朴主义中逐步形成的,他们认为鲁文·达里奥的现代主义已日落西山，“鲁文的美是一种熟透了的东西，如同一块陈旧的、过时的麻布的美……”现代主义对凡尔赛或古希腊的回忆对许多的诗人已无多大的吸引力，他们要寻找一种新形式的诗歌；极端主义也反对后现代主义诗人费尔南德斯·莫雷诺提倡的纯朴主义，他们认为纯朴主义企图从平凡通俗的语言中创造一种新的诗歌，把高雅的语言从诗歌的词汇中剔除出去，使诗歌陷入一种套话、学院式的行话中去。因此“诗歌排除空话，它有无线电报那样简练的结构。”①

在黑暗中,明亮的路
是展开风帆的太阳
留下的航迹
我的心仿佛信天翁
追随太阳的航程。

极端主义与现代主义和纯朴主义的对立还在于对现实的态

① 见吉列尔莫等四人的《极端主义》。

度。“极端主义面向一切诗歌的目标，在于把世界可触摸的现实转化为内在的、激发的现实。”①极端主义不同于现代主义的逃避现实与纯朴主义的靠近现实，它要把外在的现实转化为“内在的、激发的现实”。极端主义对现实更深层的开拓，将有助于对文学的探索，但极端主义的存在为时不长，博尔赫斯本人也未履行极端主义的原则，最后便与极端主义分道扬镳了。他在1923年创作的《布宜诺斯艾利斯的激情》虽有极端主义的特征，但也有现代主义的痕迹。

对极端主义也有不少人持异议的态度，甚至把极端主义看作是极左的产物，《思想家》杂志的负责人罗伯托·马里亚尼著文辩驳极端主义；纯朴主义的创始人费尔南德斯·莫雷诺认为极端主义的诗歌比纯朴主义还要纯朴，只是“不及物动词变成及物动词，形容词占了名词的位置”。但极端主义比喻的多样性、形象的象征性在创作技巧上促进了诗歌的发展，对自由体诗歌的推广、叙事的淡化、比喻性语言的运用产生过一定的影响，在二十、三十年代受极端主义影响的诗人，他们创作的诗歌大多运用了多种的比喻，但比喻用得太多太滥，最后变成了一种形式的游戏。这是极端主义在发展过程中产生的弊病。尽管人们对极端主义褒贬不一，然而，极端主义的兴起和发展无疑推动了文学的探索和创新。

马丁菲耶罗主义与极端主义堪称孪生兄弟，他们的创作原则都强调在诗歌中运用比喻，比喻是他们诗歌的灵魂。他们都反对现代主义，但马丁菲耶罗主义与极端主义略有不同，马丁菲耶罗主义侧重批判中吸收，尊重鲁文·达里奥在文学运动中的独立性，但也注意到达里奥诗歌中的异国情调。“不能佯装不知

①引自博尔赫斯《极端主义》。

每天早晨使用瑞士的牙膏、法国的毛巾和英国的肥皂。”[①]

马丁菲耶罗主义以埃瓦尔·门德斯创办的杂志《马丁菲耶罗》而得名。当时的诗人、后来成为著名小说家的里卡多·吉拉尔德斯也参与了马丁菲耶罗主义者的活动。他虽未在《马丁菲耶罗》杂志中任职，但他所起的作用却是不能低估的：“如果他不在，《马丁菲耶罗》在上次无政府思潮中、在不愉快的卑劣的争斗中就会消失。”《马丁菲耶罗》团结了一批1900年左右出生的青年人，在国际上也有些影响，不少世界上著名的诗人如阿波里奈尔、科克托、艾吕雅、加西亚·洛尔伽、雅里、苏佩维埃尔、瓦莱里都曾为这家杂志撰稿。

《马丁菲耶罗》于1924年发表《马丁菲耶罗宣言》：“呼唤能够感觉到我们处于一种新的感觉、一种新的理解的人，如果同意我们的话，这种新的理解使我们发现无可猜疑的全景和表达的新方式和新形式。”这种“新方式和新形式”，首先是对既定和凝滞的东西的摈弃，“更喜欢在现代的远洋轮船里，而不是在文艺复兴的宫殿内。”[②]他们认为现代的一幅画比路易十五的一把扶手椅更具艺术性。马丁菲耶罗主义者主张新感觉、新理解，对新东西的热爱：“如果用新眼光看东西，一切都是新的。”[③]过去的事物如同相册：“在经常翻阅中，发现他们的先辈……，嘲笑他们的脖子和他们的领带。”因此：“每时每刻擦拭眼睛，扫除继续编织风俗和习惯的蜘蛛网。”[④]他们追求新奇，“相信我们的语言、我们的视力、我们的举止、我们的听力、我们的思考和消化能力。”有时对生活也采取调侃、幽默的态度，诗人曼努埃尔·加尔韦斯为自己写的“墓志铭”便可窥见一斑。

①②③④ 引自《马丁菲耶罗宣言》。

这儿躺着加尔韦斯
熟悉的小说家，
如果你从未读过他的作品
从今以后你便得救了。

《马丁菲耶罗》在总统候选人的问题上内部发生了分歧，吉拉尔德斯的谢世加深了这种分歧，本要出一期纪念吉拉尔德斯的专刊最终夭折。至此，作为极端主义载体的马丁菲耶罗主义终于结束。费尔南德斯·莫雷诺认为这一文学团体的解体是因为“他们破坏的使命不合时宜，又回到创造上来”[1]，马丁菲耶罗主义者佩蒂特·穆拉蒂同意他的看法，“游戏的时代过去了，我们需要建设。”

[1] 见费尔南德斯·莫雷诺《极端主义》。

克里奥约主义

克里奥约是指十六世纪至十八世纪在美洲出生的、父母亲是西班牙人的白种人，以区别从西班牙来美洲的移民。在近代，克里奥约的内涵和外延都发生了变化，它也可以指所有欧洲移民的后裔，甚至包括黑白混血种人；在加勒比地区，凡属加勒比文化的人民均称为克里奥约。克里奥约不只是人种的称谓，也可指具有拉美特色的事物，如克里奥约音乐，克里奥约舞蹈，克里奥约烹调等。

克里奥约主义是从克里奥约一词派生出来，盛行于 1890 年至 1930 年的文学流派，它与现代主义几乎同时出现，但两者沿着自身的轨迹发展，现代主义日益欧化，崇尚法国文化，热衷异国情调的题材,追求纯艺术 克里奥约主义恰巧相反“它是一切外来事物的敌人”①，以民族的、本土的事物为创作题材。克里奥约主义作品民族色彩浓厚，仿佛是一幅幅民间的风俗画，一部委内瑞拉的克里奥约主义作品，“其中许多风俗，不是委内瑞拉的读者将难以理解。”② 克里奥约主义反对抄袭、简单的模仿。委内瑞拉作家曼努埃尔·比森特·罗梅罗格拉西亚在他的小说《牡丹》中批评现代主义追求外国情调的文风时写道：“我们还没有民族的文学 我们的作家和诗人，没有标准，也没有倾向，他们只是模仿外国的模式，留下了一堆委内瑞拉无味的、没有色彩的废

话。”

克里奥约主义是民族的符号，表达民族心声的方式，“一个民族不拥有表达感情的真正方式，就没有任何权利指望在世界文学中获得一个位置。”③在拉美文学发展的各个阶段都存在着克里奥约主义的因素，直到十九世纪末它才作为一种文学流派出现。在征服时期和殖民统治时期，新大陆的发现者和探索者们的往来书信便透露出这个民族的信息，他们不得不使用新大陆早已形成的思想和语言来理解和表达与他们大陆不同的事物，秘鲁的印加·加尔西拉索·德·拉·维加具体生动地把这个民族推向了世界舞台；在新古典主义时期，厄瓜多尔的奥尔梅多、委内瑞拉的贝略和古巴的埃雷迪亚的创作题材面向美洲，他们赖以生存的世界。贝略曾大声疾呼，摒弃向外国模仿，把目光投向新世界。对贝略的呼声的直接回答是墨西哥作家费尔南德斯·利萨尔迪所创作的小说《癞皮鹦鹉》,在这部小说里可以找到属于墨西哥自己的东西；在浪漫主义时期，委内瑞拉作家爱德华多·布兰科通过他的小说《疥疮》中的人物道出了作者的本土意识“:再现我们充满火焰和色彩的自然,普及我们的英雄,升华我们的战斗，复制我们的风俗……”十九世纪末的现实主义和自然主义更有利于克里奥约主义向民族化方向发展，现实主义对现实的反映、自然主义对科学方法的运用使克里奥约主义更加关注现实，把焦点聚集在拉美民族的自身。因此，他们的作品针砭时弊，批判社会，这构成了克里奥约主义的一个重要特征

①②　引自鲁菲诺·布拉科·丰博纳《拉美文学与文人》。

③　引自路易斯·曼努埃尔·乌瓦内哈·阿埃尔帕尔《委内瑞拉故事和说教中的克里奥约主义》。

罗梅罗格拉西亚的小说《牡丹》是一部典型的克里奥约主义作品，这部小说除了描绘委内瑞拉的民族风貌外，充分体现了克里奥约主义对社会批判的这一特征。作者在谈及《牡丹》的创作意图时写道"：《牡丹》致力于摄取我的祖国的社会状况,我要使委内瑞拉摆脱赫尔曼·布兰科的专制统治，留下它的原貌，用以教育下一代。"①

罗梅罗格拉西亚从现实的角度切入，真实地反映了委内瑞拉社会的深刻危机。小说中的佩德罗叔叔是"牡丹"庄园的主人，奴隶制度的拥护者，他无知、迷信，是委内瑞拉落后势力的化身。小说的男主人公卡洛斯是一个有抱负、思想进步的青年，后被捕入狱，经其祖父的说情改判为流放，直到他祖父去世后才允许回国。他大学毕业后曾应他叔叔佩德罗的邀请去"牡丹"庄园,帮助他规划地界，因而认识了他的表妹路易莎，并产生了爱情。在他流放后回国不久,前往"牡丹"庄园时听见了两声枪响,佩德罗叔叔和路易莎倒在血泊里。杀死他们和焚烧"牡丹"庄园的是两名长工，两人曾与婶母和卡洛斯的另一个表妹通奸。他们杀人放火后投奔独裁政权，在古斯曼麾下一个当了将军，另一个当了队长。这部小说反映了作者对社会的愤慨：进步青年被逮捕，纯洁少女被枪杀。同时也流露出作者的悲观情绪，好人得不到好报，坏人却平步青云，人妖颠倒，在独裁统治下的社会已无公理可言。

罗梅罗格拉西亚不是浪漫主义者，但《牡丹》显然有着浪漫主义小说《马丽亚》的痕迹。《马丽亚》中的玛丽亚因病去世,她的男友埃弗拉因从国外回来，马丽亚已离他而去。《马丽亚》叙述了一个伤心、动人的浪漫故事，但缺乏深刻的社会内容。《牡

①引自罗梅罗格拉西亚写给哥伦比亚著名作家伊萨克斯的信。

丹》中的卡洛斯和路易莎与马丽亚和埃弗拉因有类似的结局，但酿成这场悲剧的却是社会，而不是某种自然因素，这体现了克里奥约主义批判社会的特征。

克里奥约主义的另一代表人物路易斯·曼努埃尔·乌瓦内哈·阿埃尔帕尔，用与《牡丹》截然不同的视角来批判社会，在他的小说《在这个国家》中，奴隶保罗爬到社会金字塔的塔尖，通过战争成为一名将军，并与他的主人的女儿结成伉俪，而庄园主贡萨洛·鲁伊塞尼奥尔在战争中成为阶下囚，由于保罗的宽恕才当了一名小官吏。作者故意捉弄他们的命运，把奴隶送上了主人的宝座，把主人贬为奴隶，使他们威信扫地。与《在这个国家》内容相似的小说在拉美文学中并不鲜见，委内瑞拉的何塞·拉斐尔·波卡特拉的《黑暗的生活》(1916)，罗慕洛·加列戈斯的《爬藤》(1925)，墨西哥的阿苏埃拉的《在底层的人们》都描述了社会底层的芸芸众生一跃而为社会上层叱咤风云的人物。

《在这个国家》也有对落后保守势力的具体批判。庄园主贡萨洛·鲁伊塞尼奥尔在美国获得农艺师的学位后，雄心勃勃地要改造土壤，增加产量，改进奶牛的饲养方法。他的改革思想受到守旧的庄园主们的反对，他们把他看作疯子、幻想家、不切实际的人。这种落后保守势力阻碍了社会的发展，是独裁政权的基本力量。但这种批判显得苍白无力，动摇不了社会的根基。

何塞·拉斐尔·波卡特拉是地道的克里奥约主义者："我的人物思考方式是委内瑞拉的，讲的语言是委内瑞拉的，他们的行为是委内瑞拉的。"① 波卡特拉反对假克里奥约主义，他认为一个作家不熟悉平原、高山和森林，不与人民同甘共苦，他写出的作品就不是克里奥约主义的。他在《怪诞的故事》再版时写道："假的

① 引自何塞·拉斐尔·波卡特拉《女子政治和贝韦理论》的序言。

民族文学）是一种不诚实的艺术，仿佛是一个漂亮而不忠诚的女人。”

乌拉圭作家奥拉西奥·基罗加实践了波卡特拉的主张，可算得上真正的克里奥约主义者了。他曾随从阿根廷著名诗人莱奥波尔多·卢贡内斯考察阿根廷和乌拉圭接壤的地区，并产生了迁居大森林的念头。基罗加曾在查科地区垦荒，种植棉花，后来又在大森林里种植马黛茶。他一生中的大部分时间是在森林里度过的，他的大部分小说也是在大森林里写就的。他不仅熟悉森林，而且了解动物的性格。蛇是他家的常客，蜷缩在他的床边或孩子摇篮的周围。因此，他写森林、写动物，也写人。他深切地感到，在森林中动物只有求生的本能，并无任何矛盾；残忍只发生在人类里，而不存在于动物中。他的小说《荒漠》描写了父亲和两个儿子为生存与动物搏斗，在《铁蒺藜》里动物则是小说的主角，而在《狂怒的狗》里作者却把人动物化了。在基罗加众多的小说和寓言里孕育着美洲的一种神秘因素，这种神秘因素为后人所重视，并得到继承和发扬，阿斯图里亚斯、卡彭铁尔和彼特里创立的魔幻现实主义首先得益于基罗加的小说。

基罗加是个有创见、有个性的作家，他博览群书，熟读狄更斯、司各特、左拉、巴尔扎克的著作，研究现代主义和象征主义的诗歌，还运用埃德加·爱伦·坡的技巧创作了《为了失眠的夜晚》。但他没有模仿别人，被文学巨匠们牵着鼻子走，而是一头扎进大森林里，写出了具有克里奥约主义风味的小说。

克里奥约主义作为民族的符号对拉美小说的民族化是功不可没的，“形成了我们未来的文学”。1930 年后克里奥约主义走向没落，但并没有完全消失，还以改变了的形式继续存在着。克里奥约主义小说所使用的语言和描写的景物比较生硬、粗糙，景

物的描写与人物行为缺乏有机的联系,《牡丹》和《疥疮》都有这方面的毛病，这种缺乏文学性的作品将被形式和内容更为完美的作品所取代是势所必然的。

地 域 主 义

地域主义在本世纪二十年代驰骋拉美文坛绝非偶然。现代主义以明显的缺陷告别了文学舞台，现代主义者心目中的天鹅、公主、百合、仙女、东方的大象也随之消失，他们创造的极乐世界、天堂如建在沙滩上的大厦倒塌、毁灭了。后现代主义在反对现代主义大师鲁文·达里奥异国情调的同时，在他们的作品中对本国的地理环境作了适当的描绘，以证明他们的作品是地道拉美的，而非异国的情调，达里奥本人也在他的后期作品《生命与希望之歌》中溶入了地理环境的因素。这种地理环境的因素在地域主义作品中得到了强化，在他们的作品里出没的是害兽、毒蛇、鳄鱼、食肉蚁、野牛，与恐怖的森林、河流，他们描绘的是人间的地狱和噩梦中呻吟的人们。地域主义以自然世界为主体，在小说中扮演重要的角色，甚至可以主宰人物的命运。它与克里奥约主义的区别在于后者的人物虽然也处于特定的地理环境中，但人物的命运并未被地理环境所摆布。小说《牡丹》中的人物卡洛斯和路易莎的悲剧与自然环境无多大关系；曼努埃尔·迪亚斯·罗德里格斯的《佩雷希娜》的女主人公佩雷希娜的自杀纯粹是她在爱情抉择时的浪漫主义举动，与水彩画般的咖啡园没有任何联系。地域主义则不然，小说的人物性格大多是在野蛮的土地上形成的，大自然造就了他们，也像魔鬼似的吞噬了他

们。因此，地域主义表现了两种现实，一种是人的现实：高乔，平原人，山地人 另一种是自然的现实 草原、平原、森林、河流，同时还揭示了人和自然关系背后隐藏着深刻的社会矛盾。

最能体现地域主义精髓的小说是哥伦比亚作家里维拉的《漩涡》、委内瑞拉作家罗慕洛·加列戈斯的《堂娜芭芭拉》和阿根廷作家里卡多·吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松布拉》。《漩涡》的情节在恐怖的亚马逊大森林中展开，《堂娜芭芭拉》的故事发生在一望无垠的平原，而《堂塞贡多·松布拉》中的人物活动在荒蛮的大草原。

这三部小说对自然景物都有相当出色的描写，由于他们都是实证主义者，所描绘的景物精确、逼真，仿佛大自然获得了新的生命。在《漩涡》的大森林里"畸形的树木给奇异的蔓草囚禁住了"，"到处是发酵的臭气，冒着热气的阴影，死亡的昏睡，生殖的衰退"，"大蚁冢吐出亿万蹂躏一切的蚂蚁"，"白蚁损毁树木像是迅速蔓延的梅毒，粉碎树皮，直到树木支持不住，突然倒在地上，方始罢休"，一派绿色地狱的凄惨景象。《堂娜芭芭拉》中的平原，虽有如诗似画的美景，但"在平原的壮丽框架之内，却是一幅荒芜的图画"。《堂塞贡多·松布拉》的草原沉闷、单调、寂寞，突如其来的暴雨打破了草原的宁静，在平静的草原上埋伏着难以预料的危险。这三部小说生动地叙述了人与自然的关系；人在大自然面前无能为力，任凭它的摆布。这种宿命论的思想在《漩涡》中尤为突出，无数的橡胶工人在绿色的地狱中丧生，逃不脱它的魔掌。《堂娜芭芭拉》的男主人公卢萨洛本想去欧洲过文明人的生活，不得已留在平原上，经过艰苦卓绝的努力才在平原上扎下了根。《堂塞贡多·松布拉》的法维奥·卡塞雷斯跟随义父历经各种艰险，幕天席地，餐风宿露，学会了在草原上求得生存的

各种本领。人既要身临大自然的险境，又要面对同类的陷阱，特别是人的残忍，比起大自然的肆虐有过之而无不及。在《漩涡》中，要是有人朗读有关揭露林莽中罪恶的报纸，读报人的眼睛用树的纤维缝上，听众的耳朵里灌进滚烫的封蜡。“只要说一句某人逃走了,或者生热病死掉了,就一切都结束了。”在《堂娜芭芭拉》中,凡是落入堂娜芭芭拉的男人,不是惨遭她的杀害,就是在她的纵欲下毁灭，仿佛是“一场平原的暴风雨，从开始酝酿到骤然而止，不过是片刻之间的事”。《堂塞贡多·松布拉》中的牧民不是草原的主人，他们一生为牧场劳作，到头来一无所有，他们要去拼，去搏，才能获得生存下去的权利。他们要从事繁重的劳动，甚至在驯服烈马中丢掉性命。

这三部小说把生活中的不幸都归咎于野蛮：森林、草原、平原是野蛮的，生活在森林、草原和平原上的人是野蛮的。与此相反，城市与生活在城市里的人则是文明的。所谓城市文明，在地域主义者看来是既定的社会秩序和法律，野蛮则是横行霸道的地方割据，并非只是落后与贫困。堂娜芭芭拉可以任意扩张土地而不受约束；原始森林里橡胶老板可以草菅人命而不受制裁；堂塞贡多·松布拉漂泊不定，浪迹天涯，过着一种野蛮式的生活。小说中的人物虽有各自不同的遭际，但都向往着一种文明的生活。《漩涡》的主人公高瓦为爱情闯入了大森林，目睹了橡胶工人的非人生活,最后向政府求救,要逃离森林。《堂娜芭芭拉》中的卢萨多原本出生在平原，后一直在城市求学，不得已返回平原，与堂娜芭芭拉展开殊死的搏斗，最后把城市的文明带到平原。《堂塞贡多·松布拉》中的卡塞雷斯在城市中长大，跟随牧民流浪,最后结束漂泊的生活,回到文明中来。

地域主义者不失时机地抓住了存在着的野蛮现象，但没有

看到造成野蛮的实质所在。在地球上任何地方都存在险山恶水的自然环境，这并不是产生野蛮的根源；人性的恶也非生来俱有，它是社会环境所使然。因此，野蛮的生存原因在于社会制度。奴隶制度、封建主义和资本主义，在一定的历史阶段给人类带来了文明，也给人类制造了野蛮。且不说奴隶制度，封建主义的宗教裁判、资本主义的贩卖黑奴都是骇人听闻的野蛮行为。只有从本质上来批判野蛮，才能解释形成野蛮的这一社会现象。在这三部小说中，《漩涡》揭露和批判社会现实更为深刻,具有相当的思想深度。书中揭露当地的一位总督时，作者辛辣地指出："总督的一只脚在公事房里，另一只脚在商号里。"他既收取源源不绝的捐税，又牟取橡胶生产的高额利润。书中的主人公高瓦把林莽中惨绝人寰的暴行写成控告信，投书哥伦比亚领事，企求政府出面交涉，暴露了主人公对统治者还抱有不切实际的幻想。小说的结尾是领事给部长的最后一封电报，报告高瓦及其同伴的命运。

"克莱门德·西尔瓦白白地找了他们五个月。

"一点踪迹也没有。

"林莽把他们吞没了！"

小说悲剧性的结局，足以令人愤慨，也发人深思。小说展示的一幅幅橡胶工人的悲惨画面，具有极大的认识价值和社会意义，不愧是一部上乘的地域主义小说。

《堂娜芭芭拉》的结局完全不同于《漩涡》,主人公卢萨多最终与恶人、堂娜芭芭拉不承认的女儿完婚，限制土地扩张的"篱笆法"战胜了堂娜芭芭拉制定的"草原法",她本人也在平原上消

失了，小说以大团圆的形式结束。在《堂塞贡多·松布拉》中，堂塞贡多看到他的义子法维奥独立成人，并成了牧场主，便悄悄离他而去，重新回到大草原，过着漂泊不定的生活。《堂娜芭芭拉》与《堂塞贡多·松布拉》都是对现实的写照，反映了拉美人民在本世纪二十年代的生活。由于他们批判现实的深度各异，它们所取得的艺术效果也各不相同。

这三部小说在创作技巧上沿袭了现实主义的传统手法：线性的叙事结构、编年史式的时序和客观的叙事者。然而，《漩涡》的结尾突破了现实主义小说的常规，留下了给人思索的悬念。"林莽把他们吞没了！"这意味他们已经死去还是后来被人搭救，依然生活在人间？这种开放性的、多义性的结尾已具备了现代小说的雏形。《堂娜芭芭拉》和《堂塞贡多·松布拉》的故事情节有头有尾，最后以大团圆结束全书，但小说中一些人物的命运仍给读者思索的余地。堂娜芭芭拉在卢萨多与她的女儿塞西莉娅的新婚之夜，把枪口对准了塞西莉娅，这时她的脑海里突然出现她已故的意中人，掉转了枪口在大平原上消失了。这个不可一世的女人今后的命运如何？法维奥经塞贡多调教后成为一个真正的男子汉，继承了父亲的产业，留在庄园里，塞贡多则继续他浮萍式的生活，他将流落何方？堂娜芭芭拉和堂塞贡多·松布拉的今后去向和他们的生活道路是读者所关心的，给读者遐想的空间。

这三部小说存在着某些不足之处，《漩涡》对自然景物和人物的描写都使人隐约地感觉到宿命论在操纵着世间万物，小说的结尾集中体现了作者的宿命论观点，"林莽把他们吞没了。"《堂娜芭芭拉》的芭芭拉准备在向她的女儿开枪时，突然良心发现，弃枪而去，一贯嗜血成性的庄园主有此善举，不啻是一种戏剧性的表现；《堂塞贡多·松布拉》的法维奥从流浪汉最终成了牧

场主，落入传统小说的窠臼，削弱了艺术的感染力。

地域主义是继克里奥约主义之后影响颇大的一个文学流派,尤其是它的三部小说《漩涡》、《堂娜芭芭拉》和《堂塞贡多·松布拉》均在拉美文学史上占有重要的地位。如果说克里奥约主义是民族的符号，地域主义则是这种符号的阐释。拉美文学的民族化之所以得到进一步的发展，这与扎根在民族土壤中的地域主义不无关系。

风 俗 主 义

“风俗”作为小说环境的昭示,或人物社会行为的描写,早在十六世纪西班牙“黄金时代”的流浪汉小说中便出现了，但作为一种文学流派——风俗主义则形成于十九世纪初，与浪漫主义的发生与发展几乎同步。风俗主义的鼎盛时期是在十九世纪三十年代至八十年代，正是拉美人民为摆脱西班牙的殖民统治而进行民族独立战争的时候。十九世纪中叶，拉美许多国家，通过战争获得了独立，具有民族意识的作家以国家为民族单位，描写某一地区的特定事件、人们的日常生活和习俗，形成一种重要的文学力量，涌现出一批风俗主义作家，哥伦比亚的托马斯·卡拉斯基利亚、欧亨尼奥·迪亚斯和智利的何塞·维多利亚诺·拉斯塔里亚是这一流派最早的代表人物。此外，还有危地马拉的何塞·米利亚—比道雷，波多黎各的曼努埃尔·阿·阿隆索。阿根廷著名风俗主义作家路易斯·维多利奥·曼西利亚曾任边界长官，为了说服印第安人签订协议，深入到兰克尔印第安人中。他的自传体作品《在兰克尔印第安人中的旅行》叙写了印第安人的习俗和各式人等：梅斯蒂索人、背叛者、白人冒险家、法律的逃避者、女俘等。文学史家恩里克斯·乌雷尼亚称这部作品为“取之不尽的知识和幽默”。

风俗主义的初期是作为浪漫主义的一个组成部分而存在

的，在浪漫主义作品中风俗主义只是一种陪衬，是人物刻画和情节发展的点缀，故而有些文学史家称初期的风俗主义为浪漫风俗主义。但在浪漫主义由盛至衰的过程中，出现了两种现象：个人的抒情风格走向衰微，风俗主义渐趋明朗。在十九世纪下半叶，社会现实介入到风俗主义的作品中，给风俗主义带来了生命力，为拉美现实主义运动的发展开辟了道路。风俗主义不再局限于对风俗的描写，也不再依附于浪漫主义，成为一种独立的文学流派。风俗主义与浪漫主义过从甚密，有许多共同点，浪漫主义虽然是一种外来的艺术形式，但它适合了当时拉美人民斗争的需要、独立的愿望，风俗主义是在民族土壤中孕育出来的艺术，它的萌生与浪漫主义的使命是一致的，反映拉美的现实和人民的斗争。因此，在风俗主义初期两者能融会贯通。但风俗主义与浪漫主义毕竟是两种风格各异的文学流派，这种差异首先表现在观察世界的视角上，浪漫主义是用远距离镜头和滤色镜来摄取事物的，风俗主义则使用普通的镜头，不带浪漫主义那种“奇特的形式”，而浪漫主义的‘奇特形式’往往抛弃了‘我们民族的形式’，用某种重大的事件来掩饰日常的现实。智利的阿尔贝托·布莱斯特·加纳认为：“描写民族的特点，通过来自我们民族的方式，而不是求助于有损总体真实的奇特方式来发展情节。”[1]

风俗主义不能简单地理解为只是对“风俗”的描写，它通过日常的现实对社会提出批评，这种批评往往胜过浪漫主义对社会的批判。曾担任过哥伦比亚总统的作家何塞·曼努埃尔·马罗金的小说《摩尔人》叙述了一匹马的种种不幸遭遇，进而对人的生活和动物的生活作一番比较，生动地描写了马在不同社会阶

① 转引自胡利奥·阿·莱吉萨蒙所引《拉美浪漫主义小说》。

层的人的手里的坎坷命运，"它被缴获过、被买过、被偷过、被找回、被使用、被出借、被征用、战争的战利品、被抢、被安置、被出租、被侮辱，病魔缠身。"[①]哥伦比亚的欧亨尼奥·迪亚斯于1859年创作的小说《曼努埃拉》"不仅是一部风俗主义杰作，而且是一部涉及令当今的社会学家和政治家为之思考的社会问题。"[②]风俗主义作家站在与统治者对立的立场上，对社会现实提出种种的质问，但他们语言多于行动，批评多于战斗。他们用嘲讽和幽默抨击现实，"用轻快的语调和穿插着俏皮、各种笑话叙述日常生活中普遍的两三件事。这种叙述变成生动的或欢快的风俗描写。"[③]风俗主义者嘲讽浪漫主义的外国情调和《阿玛莉亚》、《屠场》中的激情，但这种激情正是风俗主义所缺乏的。他们善于提出问题，批评社会中的不合理现象，却没有浪漫主义者奋不顾身投入战斗的激情，尽管风俗主义者认为浪漫主义的激情过分虚假和夸张。风俗主义缺少的激情恰恰是它的保守性所致，风俗主义的保守性表现在对工业文明的抵制上："它(工业文明)不断地吞噬短暂的树叶，在这些树叶里不是包含着天才的思想、上千个慷慨的人的感情吗？"[④]似乎工业文明毁灭了人的思想和感情，社会应保持现状，像田园诗般永远存在下去。哥伦比亚作家梅达多·里瓦斯用揶揄的口吻写道："工业，来到了连门都没有的茅屋前，对他说道，'这儿有金子用来装扮你女人的脖子，有衣服的布料和每天吃的肉，有让你感情得到满足和陶醉的酒，有在你

① 引自费尔南多·安东尼奥·马丁斯主编的《〈摩尔人〉批评文集》。
② 引自托马斯·鲁埃达·巴尔加斯《哥伦比亚小说书目》。
③ 转引自安东尼奥·阿埃尔西奥阿尔塔马尔所引何塞·曼努埃尔·马罗金的作
④ 引自何塞·华金发表于1858年12月24日《镶嵌》杂志上的文章。

浪荡生活中玩耍时所花费的钱。但是，你得站起来，种植烟草。”无论种植烟草，还是从事其他行业，工业将摧毁封建社会的结构和陈旧的生活方式，使连房门都没有的家庭在物质上得到享受，感情上得到满足。风俗主义者却不愿看到工业文明带来的变化，尤其是处于金字塔塔基的印第安人的变化，这使他们难以容忍。因为风俗主义者大多是庄园主，他们与大庄园有着千丝万缕的联系。故而不少风俗主义作品远离社会的根本问题，“它的形式令人注目，如同玩弄技巧，躲开大地上的根本问题。”①

在风俗主义作品中，人物、时间和空间都渗透着民族文化的气息，但还保留着某些封建的传统，如爵位、血统、门第等，这与他们主张继承西班牙遗产不无关系。在语言上，运用西班牙学院式的语言，呆板僵化，缺乏浪漫主义对西班牙大胆的革新精神，显露出风俗主义的抱残守缺，墨守成规。风俗主义者对西班牙的传统和文化竭力维护，但在工业文明的冲击下流露出无可奈何的心态。“对它的回忆使我们愉快，但我们无法把它带走。”②

风俗主义的题材只限于农村，仿佛农村才是风俗主义游刃的天地。其实，风俗主义也涉及城市的方方面面，在他们的作品中可以看到城市的店员、鞋匠、街上的孩子、情侣等。然而，风俗主义的保守，使他们从维持现状到维护封建的社会制度，逆时代的潮流而动，以致趋向衰落，到十九世纪末便销声匿迹了。

风俗主义走完了它的历史道路，为拉美文学做出了贡献。首先，风俗主义对人与物的描写为日后现实主义的形成奠定了基础。智利阿尔贝托·布莱斯特·加纳的前期作品《爱情的数学》、

① 引自安赫尔·弗洛雷斯·罗哈斯《拉美小说、历史和文选》。

② 引自拉斐尔·埃利塞奥·桑坦德《风俗画陈列馆》。

《马丁·里瓦斯》、《无花果之花》以首都圣地亚哥为创作素材,社会风俗、人物的矛盾和冲突尽在其中，有着浓厚的风俗主义色彩。他的后期作品《在光复时期》则向现实主义发展，这部巨著使加纳成为拉美现实主义巨匠。

风俗主义作品之所以能在社会流传，其主要原因是作品中的现实主义成分在起作用。“十九世纪小说能够持久的东西是风俗主义的现实主义。”①“(风俗主义)小说是不成功的,但还能流传的东西是风俗和地方色彩。”②古巴著名作家、为独立而斗争的爱国者西里洛·比利亚维德创作的小说《塞西莉亚·巴尔德斯》便是一部以古巴的地方色彩和风俗习惯流传下来的作品，小说描写了一对同父异母兄妹恋爱的浪漫故事：西班牙商人的儿子莱昂纳多爱上了黑白混血姑娘、他从未见过的妹妹塞西莉亚，但莱昂纳多被迫与白人姑娘伊莎贝尔结婚。就在他们举行婚礼的时刻,新郎被热恋着塞西莉亚的画家何塞·多洛雷斯杀死，塞西莉亚作为同谋犯被关进了精神病院，新娘伊莎贝尔也进了修道院。《塞西莉亚·巴尔德斯》的艺术魅力并不在于小说的情节,而是作者“想描写的古巴风俗习惯和它的历史时代”③。

秘鲁的里卡多·帕尔马是风俗主义最杰出的代表，他早期是浪漫主义者,曾创作诗集《诗歌》(1855)，因反对总统卡斯蒂亚，被迫流亡智利，但仍继续他的文学活动，编写了历史研究文集《利马宗教法庭纪年》。回国后被任命为帕拉的领事。在他任职前，第一次前往欧洲旅行，在巴黎结识了拉马丁和一些浪漫主义作家,并在巴黎出版诗集《和声》(1865)和文集《美洲弦琴》。

① 引自雷蒙多·拉索《十九世纪拉美文学史》。
② 引自恩里克·安德森·因贝特《拉美文学史》。
③ 见《塞西莉亚·巴尔德斯》序言。

1870 年,他的《秘鲁传说》第一卷问世。从此,他投入到民间传说的发掘工作,放弃了浪漫主义的文学主张:“我要打碎盾牌,把战斗的武器扔进沙滩,进入新的家族。”

《秘鲁传说》共七卷,历时四十年,1910 年,最后一卷出版。在这部作品里,作者搜集了秘鲁的传奇、谚语、轶事、史话、遗训、文献、历史片断、旅游故事、神话、迷信等四百五十三个传说,涵盖了秘鲁的全部历史,从印加帝国直至帕尔马的最后岁月。在大量的传说中,六个传说是印加帝国时期的,三百三十九个传说是殖民地时期的,四十三个传说是独立战争时期的,四十九个传说是共和国时期的。在殖民地时期的三百三十九个传说中,十六世纪和十七世纪初的又占三分之二。胡安·卡洛斯·马里亚特吉认为,《秘鲁传说》中的大部传说发生在殖民地时期,这是对殖民地社会的批判:“讽刺、揶揄总督和贵族的威望。”

《秘鲁传说》是以民间文化和秘鲁历史为依据的,以作者个人的视角和当时流行的风俗主义技巧写就的。传说,在当时是一种新的文学品种,它不是历史,但对历史是一种补充,帕尔马是运用这种文学形式的第一人。传说是流行于民间的故事,完全是克里奥约风味的,它反映了一种民族精神和感情的多种表达。《秘鲁传说》打破了风俗主义的模式,第一次把想象引进到历史中去,完善历史,历史也赋予想象以真实性,提供了一种新的现实。这种创作手法影响了博尔赫斯、卡彭铁尔等作家日后所形成的创作风格。

土著主义与印第安主义

哥伦布一踏上新大陆的土地，一种前所未有的景象使他惊愕了，他从未见过与欧洲大陆如此迥然不同的景观、如此纯朴的印第安人，哥伦布的惊叹在他向西班牙王室禀报的奏章中有详尽的描绘，之后络绎不绝地来到这块新大陆的西班牙殖民者都有类似哥伦布的感受。他们的到来虽给这块大陆带来了欧洲的文明，但也给印第安人带来了灾难。

西印度委员会的弗朗西斯科·德维多利亚在写给西班牙王室的奏折中指出："在利马和恰尔特斯的管辖区内，印第安人的数目从 1561 年的一百四十九万人降低到 1754 年的六十一万二千人。男人、女人、年轻人和老人被迫不停地干活，每天只给一点儿玉米。随着印第安人后继者的灭绝，妇女被派往矿山，她们在最严寒的天气里，在齐膝盖深的水中干活。"被派往波托西服劳役的印第安人，必须走一百五十莱瓜①的路，才到达目的地，返回时还要走同样的路程。七千人出发，能回来的只有两千人，五千人不是累死就是无法回去。每个人上路时都全家陪同前往，还携带食物和八至十匹羊驼，他们随身带着毯子，在寒冷中席地而睡。每次行程需要两个月，孩子们必须跟着大人一起走路。他们干了半年活后带来的食物已消耗殆尽，无法回家。即使侥幸能回到故里的，用不了多长时间，他们又开始另一次强制性的劳

动。在一些地区，印第安人口锐减，印第安酋长为了完成摊派的定额,不得不招募别的部落的印第安人。"一位酋长哭诉道：'我已派出了三十一个人，为完成七个月的劳役，还缺十六人，为此我已付了二十六比索。为了这笔钱，我卖掉了一头母骡、我的羊驼和衣服，还向我的人收取贡品，但始终无法凑足这十六人的钱。上星期，我把女儿典当给一个西班牙人，换来了我所缺的六十四比索。下个星期，除了上吊，我不知还能做什么。'"② 1561 年，费利佩二世在给瓜达拉哈拉的检审庭的函件中透露，三分之一的印第安人已死亡。上述情况只是西班牙殖民者征服新大陆以后对印第安人残酷剥削的一个实例。其实，西班牙殖民者在征服过程中对印第安人的屠杀更是惨绝人寰，西班牙神父拉斯卡萨斯在《印第安史》中提供了大量确凿的证据。西班牙王室为了开发的需要，对印第安人实行一些保护政策，以监护征赋制取代把印第安人视为奴隶的做法，印第安人要向监护主提供劳役和交纳贡赋。西班牙王室之所以对印第安人实行保护政策，除了开发中需要劳动力外，还由于拉斯卡萨斯等开明人士"抨击和谴责残暴和腐朽的制度，取得了局部的改革，西班牙王朝和教会的父道主义思想，变成了许多人道主义法律，保护印第安人、农奴以至奴隶"。③但这些法律并非都得到严格的执行，往往被监护主所无视。为了掠夺财富，监护主肆无忌惮地奴役印第安人，西班牙王室不得不于十八世纪废除了监护征赋制，但印第安人并未改变他们不幸的命运。

十九世纪是拉美独立的世纪，拉美各国纷纷独立，但印第安

①西班牙里程单位，1 莱瓜合 5,572.7 米。

② 引自莱维斯·安凯《在美洲征服中为正义的西班牙而战》。

③ 引自德梅特里奥·博埃斯内尔《拉丁美洲国际关系简史》。

人的社会地位并无任何的改变，他们依然处于金字塔的最底层。墨西哥高擎独立旗帜的伊达尔戈神父于 1810 年废除赋税，但到了 1824 年恰帕斯的印第安人又要用钱币或实物交付这项赋税。圣·马丁和博利瓦尔废除对印第安人收取的赋税被一种特别赋税所取代。更有甚者，玻利维亚总统梅尔加雷霍于 1868 年颁布的反印第安法，导致了一起流血起义。拉美各国独立后，印第安人的公社逐渐解体，大部分的土地落入新的庄园主和革命的篡权者手里，印第安人被迫离开他们的土地。随着现代工业的发展，一部分印第安人变成了工人。“在这个过程中，印第安人只有两条出路：平和的印第安人无产阶级化，勇敢的印第安人被消灭。”① “三个世纪后，共和国没有从根本上改变印第安人的社会状况，虚假的保护印第安人的法律产生虚伪的宪法权利。实际上，印第安人继续在社会和国家生活之外，听命于庄园和矿山的奴役制度。”②

十九世纪的土著主义就是在这种社会背景下产生的，它体现了印第安人（包括黑人）长期积聚起来的对西班牙统治者的反抗情绪。土著主义以追忆昔日印第安人祖先的辉煌业绩为手段，“幻想恢复作为一种政府形式的印加帝国”，以此来描写非西班牙美洲时代和处于那个时代的自由、独立的印第安人，一方面炫耀他们祖先的伟大，一方面谴责西班牙殖民者给他们带来的灾难。“在表达反对西班牙的同时阐释了征服的残酷和西班牙政府在美洲丑恶的历史。”③ 因此，土著主义以历史和那个时代的印第安人为创作素材，用印第安人的传统来塑造人物的形象，“在

① 引自安赫尔·罗森布拉特《印第安居民和混血种人》。
② 引自阿尔韦托·苏姆·费尔德《西班牙美洲小说》。
③ 引自孔查·梅伦德斯《西班牙美洲的土著小说》。

革命时代，最令人向往的是印加传统。这个传统，在浪漫小说中转化为运用墨西哥传统，主要是阿兹特克和玛雅的传统。”[①] 故土著主义小说亦称历史小说。

土著主义者把目光投向过去,怀念过去,沉湎于过去,却脱离了当时的现实，历史与现实之间脱轨，失去应有的契合，因而土著主义小说揭露有余，开掘不深，缺乏内涵，往往流于肤浅。由于土著主义发生在浪漫主义盛行之时，土著主义小说中的印第安人形象涂上了浓厚的浪漫色彩，在历史的框架里镶嵌了浪漫的爱情故事，给人一种虚假的感觉。厄瓜多尔作家胡安·莱昂·梅拉的《库曼达》和玻利维亚作家阿韦尔·阿拉尔孔的《在亚瓦尔一瓦伊的宫廷里》最为典型。

《库曼达》描述1791年的一次印第安人起义，小说以爱情为主线展开情节。庄园主奥罗斯科的一些家庭成员，在印第安人的起义中被俘，奥罗斯科和他的儿子卡洛斯正好出门在外，免受罹难。十八年后，卡洛斯认识了印第安女子库曼达，相互产生了爱慕之情。行将就木的部落酋长要求库曼达为其殉葬，库曼达为拯救被印第安人抓走的卡洛斯，答应了酋长的要求，自戕身亡。卡洛斯痛不欲生，撒手人寰。奥罗斯科得知库曼达是十八年前被印第安人掳走的女儿，万念俱焚，又回到他出家的修道院。作者以印第安人起义为背景，想象了一个发生在印第安人之中的西班牙人故事，缺乏现实的根据。“遗憾的是政治上的保守使他（作者）无节制地着迷于过去……，阻止小说家真诚地涉及我们的实质问题。”[②] 小说中也流露了对现实的不满：“你们对此并没有错，错的是文明的社会，它的个人主义不允许向我们的

① 引自孔查·梅伦德斯《西班牙美洲的土著小说》。

② 引自《厄瓜多尔小说》。

地区投以有益的目光。”(库曼达语)但这种不满与作家的创作意图是极不相称的。

《在亚瓦尔一瓦伊的宫廷里》的作者以秘鲁作家印加·加尔西拉索·德·拉·维加的《王家述评》内容为基础而虚构的没有确切地点的爱情故事。这部小说叙述一个流淌着庶民血液的青年诗人却具有贵族的精神气质，他与酋长的妹妹相爱了。由于部落的纷争，他们被迫逃亡，最后跳入的的喀喀湖自尽。小说中所描写的爱情是浪漫的，离现实的距离很远，没有“真诚地涉及我们的实质问题”。

在土著主义文学中也有堪称精品的，如多米尼加作家曼努埃尔·德·赫苏斯·加尔万的《恩里基约》(1878)和古巴女诗人赫特鲁迪斯·德·阿韦利亚内达的《萨布》(1841)。《恩里基约》叙述发生在十六世纪上半叶圣多明各的一起印第安人起义，取材于西班牙神父拉斯卡萨斯的《印第安史》，大量运用了其中的历史材料，小说中的主要人物在拉美历史上是有据可查的。作者站在印第安人的立场上，抨击野蛮的征服者，但对维护印第安人的西班牙人，如拉斯卡萨斯神父备加赞赏。全书分为三个部分，首先介绍小说中的主要人物，包括恩里基约；其次是描述恩里基约在拉斯卡萨斯神父所在的圣弗朗西斯科修道院的学习；最后揭露征服者对印第安人的野蛮行径和恩里基约率领印第安人起义。恩里基约是多米尼加民族的象征，“面对西班牙人，多米尼加人把这部作品奉为自由精神的象征。”① 印第安人遭受西班牙统治者的奴役，失去了昔日的天堂，甚或生存的权利。恩里基约被迫揭竿而起，这是因为“恩里基约根本不想犯罪，他只想自由，坚定地眷恋着自由、他的种族所有的人的自由。他要亲自带领大

① 引自安德森·因贝特《西班牙美洲文学史》。

部分武装起来的印第安人，准备为保卫他们的权利而战斗”。[①]但这部小说文学性不强，缺乏审美价值，这是它的不足之处。

《萨布》从种族的视角出发,有力地抨击了奴隶制度,黑人的不平等待遇除了社会原因外，种族歧视也是造成黑人不幸的原因。萨布出身卑微,但为人慷慨、善良,他的肉体是低贱的,但他的灵魂却是高尚的。他生下来就是奴隶，黑色的皮肤给他打下了奴隶的烙印。作为人类共同的道德标准，不同肤色的人却得出了不同的，甚至是截然相反的结论。美德，在白人的眼里是黑人听话、服从。对这套奴隶理论，作者作了有力的反击。

“美德，对大家不是一样的吗？难道人类大家庭的家长对出生黑皮肤的人和出生白皮肤的人建立了不同的标准吗？难道大家（白人和黑人）没有相同的需要、相同的感情、相同的缺点吗？为什么一些人有权利奴役别人，而另一些人则有义务被奴役？”《萨布》虽也有男女浪漫的情节，但整部作品的倾向是反奴隶制度的，是一部反对西班牙殖民统治的力作。“《萨布》的思想价值是明显的，……《萨布》引发了对奴隶制度的谴责。在他的时代，创作和发表《萨布》令人感到震惊。”[②]但这部小说存在着把黑人过于理想化的缺陷。

在土著主义小说中，除了上述具有代表性的作品外，还有墨西哥佚名作者描写印第安武士与西班牙入侵者埃尔南·科尔特斯斗争的《希科滕卡尔》墨西哥作家何塞·玛丽亚·拉弗拉瓜叙述印第安人与西班牙殖民者交战失败后逃入洞穴，坚壁不出，不愿看到祖国灭亡的《内特苏拉》墨西哥作家埃利希奥·安科纳描述印第安人与西班牙入侵者浴血奋战的《阿纳瓦克的牺牲者》；

① 见曼努埃尔·德·赫苏斯·加尔万《恩里基约》。

② 引自马里·克鲁斯《作品》。

墨西哥作家J·R·埃尔南德斯讴歌阿兹特克和马利纳科部落光辉业绩的《金箭》委内瑞拉作家费尔明·托罗反映社会不公的《牺牲者》古巴作家安塞尔莫·苏亚雷斯·伊·罗梅罗谴责奴隶制度的《弗朗西斯科》。还有些以印第安人为题材的土著主义小说，突出对美洲自然景物的叙写，委内瑞拉作家何塞·拉蒙·耶佩斯的《伊瓦拉亚》描写马拉开波湖畔印第安人的生活习俗和美洲旖旎的自然风光，仿佛向人们展示一幅幅风景画；智利作家萨尔瓦多·圣富恩特斯的《维卡瓦尔》，在叙述印第安部落阿劳加纳人生活的同时，描写了大量的自然景物。

印第安主义不同于土著主义，它既是后者的延续，又是后者的发展。印第安主义盛行于第一次世界大战之后，是高涨的民族主义在文学形式上的一种反映，同时也是表现自己、团结朋友的武器。这是因为"印第安主义能够在反对大资产阶级的斗争中，表达一种小资产阶级的观点，在农民中寻找盟友和支持，无产阶级也同样要这样的同盟。"① 因此，印第安主义比土著主义更具有革命性，反映现实也更为具体，贴切，没有土著主义的幻想和浪漫。

印第安主义首先表现了被奴役的印第安人与代表统治者利益的大庄园主之间殊死的斗争，印第安人懂得，"印第安人的状况可以用两种方式加以改变：压迫者心软，承认被压迫者的权利；被压迫者需要足够的勇气，惩戒压迫者。……印第安人只有通过自己的力量，而不是压迫者的人道才得以拯救。所有的白人大多与皮萨罗、巴尔韦德、阿雷切差不多。"② 土著主义那种对祖先歌功颂德来贬损西班牙殖民者的创作手法并不能真正触

①引自路易斯·比里亚奥《墨西哥印第安主义的伟大时刻》。

②转引自曼努埃尔·冈萨雷斯·普拉达《我们的印第安人》。

及印第安人所面对的现实。只有深入到印第安人生活中，反映他们的贫困、痛苦、忧患和斗争，才能深刻地揭露独裁统治的罪恶。印第安主义不仅仅停留在对独裁统治的揭露和谴责，而且要维护印第安人应有的权利，为他们的生存而呐喊。这是印第安主义与土著主义的根本区别。

印第安主义还通过对印第安人内心世界的探索，反映了他们对社会的认识和在现实面前的心态。土著主义则从印第安人的外部世界来观察世界，只把印第安人看作一个实体、拉美社会的一种历史现象，不能从本质上认识印第安人问题。所以，土著主义以历史为素材，反映了印第安人的过去，而缺乏对现实中印第安人的观照，这是土著主义最大的缺陷。秘鲁女作家克洛林达·马托·德图尔奈尔针对印第安人的现实，突破了土著主义的传统，创作了《没有窝的鸟》(1886)。这是一部土著主义向印第安主义过渡的小说，开印第安主义小说的先河。这部小说从社会角度提出了印第安人问题，涉及了印第安人的严酷现实。“在美洲小说中，《没有窝的鸟》第一次研究印第安人至关紧要的问题，逼真地描绘了他们（印第安人）和那时还认为不值得引入的现实、或曾被歪曲了的、美化了的现实。”《没有窝的鸟》首次提出了奴役印第安人的三种人：庄园主、神父和封建主义。他们是维护西班牙殖民统治的帮凶，拉美各国独立后他们又是独裁统治的支柱，印第安人的不幸皆出于这三类人。这为后来的印第安主义小说确立了创作的主题。厄瓜多尔作家费尔南德斯·查韦斯的《白银和青铜》(1927）着重表现了这一主题。

秘鲁作家西罗·阿莱格里亚创作的《广漠的世界》把印第安主义推向了新的阶段,深化了《没有窝的鸟》的主题。这部小说围绕着印第安人的根本问题——土地展开，因为印第安人赖以生

存的就是土地，他们为土地而流血，为土地而去死；有了土地才有生活，才有自由。小说中鲁米公社的印第安人被白人庄园主逐出了生于斯、长于斯的土地。鲁米公社的第二代酋长卡斯特罗奄奄一息时催促他的妻子"快走，快逃走！"他的妻子惊恐地答道："往哪儿走？我们何处去？"世界真像标题所显示的那样是广漠的，但不是属于他们的。白人庄园主也是这样对他们说："你们到别处去吧，世界是广阔的。"但在广阔的世界中，他们到处流浪，等待他们的是死亡，或沦为工厂和橡胶园的奴隶。

小说塑造了新老两代酋长的形象。老酋长虽足智多谋，善于与白人周旋，但在不合理的制度、不公正的法律面前，他领导的公社还是被白人庄园主鲸吞了；第二代酋长卡斯特罗曾在外部的世界闯荡过，认识到在广阔的世界中没有印第安人的栖身之地。为保卫这块土地，他率领公社的乡亲们武装对抗军队的镇压，最后还是失去了他们的土地。《广漠的世界》在揭露法律的虚伪性上可谓入木三分。老酋长把法律比作"瘟疫"，一旦白人庄园主想到了法律，印第安人将会染上"瘟疫"，他们的财产便得遭殃，白人庄园主正是在法律的名义下掠夺了他们的土地的。

《广漠的世界》在"毛瑟枪继续响着，越来越近"中结束，公社的土地被白人庄园主并吞了，印第安人在"广漠的世界"中不知向何处去，出路在哪里？印第安主义小说的结局大致与《广漠的世界》相似。秘鲁作家何塞·玛丽亚·阿格达斯的著名小说《深沉的河流》以一场瘟疫给印第安人带来的苦难而告终；他的另一部小说《水》的结尾是为唤起民众而四处奔走的号手潘达查被庄园主杀害；他在 1964 年创作的《所有的血》中的印第安人因反对美国跨国公司霸占土地而惨遭杀戮；厄瓜多尔作家豪尔赫·伊卡萨的《瓦西蓬戈》中的印第安人在反抗庄园主和外国开发者时被镇

压 哥伦比亚作家塞萨尔·乌里韦·彼德拉伊塔的《托亚》(1942)、墨西哥作家毛里西奥·马格达莱诺的《光辉》和这一时期的印第安主义作品无不以印第安人的不幸作为结尾，这种悲剧性的结局正是拉美各国独裁统治的结果，作家如实地反映了发生在拉美的这一事实。然而，玻利维亚作家阿尔西德斯·阿格达斯的《青铜的种族》却与众不同，小说在印第安人愤怒地杀死了奸杀印第安妇女的庄园主、焚烧了他的住宅、点燃了反抗的烈火中结束，给人扬眉吐气的快感；阿莱格里亚的《饥饿的狗》中久旱逢雨，印第安人得救了，离家出走的狗也回来了，人与狗又重新生活在一起，给人们留下了一丝希望。但这种曙光式的结局在印第安主义作品中并不多见，这是因为印第安人过去的遭遇和现在的处境难以使人乐观，印第安主义作品中前途黯淡的结尾是顺理成章、意料之中的。

印第安主义无情地揭露了独裁统治对印第安人的迫害，同时用同情的态度抨击了印第安人长期形成的旧俗陋习。《广漠的世界》中印第安人囿于一隅，与二十世纪现代生活毫无接触，继续沿袭古老的传统；玻利维亚作家海梅·门多萨的《波托西的土地》暴露了印第安人说谎、偷盗、酗酒和好色；《瓦西蓬戈》中印第安人语言粗俗、肮脏、萎靡不振，衣服上全是油污、虱子，散发着令人作呕的酒精气味；《水》中的印第安人对白人庄园主敢怒而不敢言。印第安人被迫生活在人烟罕至的穷山恶水中，与外界隔绝，贫困落后，他们种种的陋习无疑是西班牙的殖民统治和拉美的独裁统治造成的。印第安人在生活和斗争实践中所形成的宿命论观点，左右着他们对社会的认识、对自己命运的掌握，影响了他们在斗争中取得胜利的信心。这种民族的积淀阻碍了他们的进步，看不到民族的前途，这也是印第安主义作品悲剧性结尾的

原因之一。

印第安人虽然与外部世界不相往来，但也未愚昧无知到麻木不仁的地步。《广漠的世界》中的老酋长马基非常重视对小孩的教育，在地处穷乡僻壤的鲁米公社办起了学校，印第安人不无感慨地说"：我们从来没读过书，但孩子们有书读。"他们知道要跻身文明社会首先要重视教育。身在文明社会的白人庄园主也懂得接受了教育的印第安人将对他们构成的威胁，《青铜的种族》中的白人庄园主需要的是愚昧的印第安人，因为"两百万印第安人会读书，翻阅法典，办报纸。那时，他们将援引你的正义和平等的条文，以您的名义结束残暴的所有制，他们将成为主人……"①。独裁统治者有时为了对付愤愤不平的印第安人，也以教育儿童为诱饵，平息他们的不满。"我已被任命为学校巡视员，我给你们带来了好消息，州政府将负担拉丘卡的埃雷拉村一名儿童的教育。"这是《光辉》中巡视员对印第安人讲的一席话，也是全书的结尾。巡视员把教育作为施舍的手段，企图用负担一名儿童的教育来愚弄印第安人，缓解印第安人对白人的仇恨。教育在印第安文学中是无足轻重的细节，在小说的整体结构里往往是被忽视的，但从这细节的描述，可以看出印第安人对教育的热诚、庄园主对教育的恐惧、当局对教育的玩弄，各式人等的心态栩栩如生地跃然纸上。印第安人在社会实践中对自我有所认识，像《广漠的世界》中老酋长马基那样意识到印第安人的愚昧只是为数不多的事例，但毕竟向人们展示了印第安人有能力改变自己、改变他们的世界。

印第安主义作家以最大的热忱接近印第安人，直接感知他们的情感，"作者全身心地投入进去，才能从内部观察印第安人

① 引自阿尔西德斯·阿格达斯《青铜的种族》。

的世界，获得人文和历史的深度视角。'[①] 值得一提的是何塞·玛丽亚·阿格达斯，他是典型的印第安主义作家，"印第安人写自己的作品"，他的小说从对印第安人社会的描写到对印第安人的精神分析，无不渗透着印第安人的意识。由于他在印第安人中生活了二十年，通晓印第安人的盖丘亚语，了解印第安人的文化，因而能准确地把握他们的性格、他们的弱点、他们的善良，并把它们恰如其分地表现出来，如《深沉的河流》中正直、善良的印第安人，《血的节日》中胆小怕事的印第安人。

印第安主义采用现实主义的创作方法，再现印第安人的现实。《金蛇》中印第安人的巨大创痛是在严肃的氛围中表达出来的；《深沉的河流》是在作者回忆的基础上形象地写出印第安人的内心世界和印第安文化对作者的影响；《广漠的世界》如同一部纪实的小说，从政治和历史的角度忠实地反映了印第安人的问题。在写作技巧上，《广漠的世界》的叙述常常回到过去，但使用的时间却是现在；内心独白和回顾交错，过去和现在往复循环，心理流程自然流畅，但小说的节奏缓慢。《青铜的种族》运用色彩和光线描绘的的喀喀湖，光彩夺目，令人向往。危地马拉作家阿斯图里亚斯的《玉米人》实际上也是一部印第安主义小说，这部小说远胜于二十世纪初的印第安主义小说，魔幻现实主义在这部小说里得到淋漓尽致的表现，它已属于拉美新小说的范畴了。

印第安主义在二十世纪的发生和发展，表明了印第安民族再次顽强地要表现自己，不甘心处于被奴役的地位。如果说印第安人过去是奴隶，今天他们是拉美民族重要的成员。"过去他们是被遗忘的人，今天他们是美洲的第一个儿子。""美洲国家，

① 引自玛丽亚·伊莎贝尔·佩雷斯·德科济西《印第安主义和西罗·阿莱格里亚的小说》。

不久前还曾无视印第安人的存在，抹掉他们生活的印痕，似乎以欧洲王室国家的面貌出现，印第安人的统计数字像过去的污痕似地消失了。现在不同了，人们以印第安人的过去而感到骄傲，在过去中寻找一种新的高贵的根，或一种新的民族意识的根。”[1]

[1] 引自阿尔韦托·罗森布拉特《印第安居民与在美洲的混合》。

古巴非洲主义

在拉美的历史上,曾有两种人来到美洲:一种是白人,由哥伦布率领的西班牙人征服了新大陆;另一种是黑人,他们最早于1502年作为奴隶被贩卖到新大陆。黑人来到这块陌生的土地,随遇而安,在加勒比岛国和中、南美洲扎根、繁衍,成为拉美文化不可或缺的一员。“在安第斯山地区,印第安文化占统治地位;在加勒比地区,基本上是清一色的美洲黑人文化。”①黑人从遥远的非洲把他们的文化带到了美洲,但黑人对自身形象的塑造和黑人文化的发掘还是本世纪的事。

黑人文化的发掘始于白人,古巴的土生白人安塞尔莫·苏亚雷斯·罗梅罗在1840年用英语创作的《弗朗西斯科》在英国伦敦出版,1880年在美国纽约用西班牙语出版。这部小说叙写了西班牙殖民者对黑人的残酷统治,同时也描写了黑人的音乐、舞蹈和黑人的传统:“即使进入坟墓,依然回忆他们的祖国。”首次把黑人的生活写进了小说。无独有偶,智利的安东尼奥·桑布拉纳在1873年圣地亚哥发表了与罗梅罗同名的小说《弗朗西斯科》,但后者对黑人的描述更为深刻,不是用白人的心理去刻画黑人:“黑人爱好的正是白人所鄙视的,”“他们的心向你诉说的是另一种(与白人)非常不同的东西。”这部小说向世人指出,黑人文化不同于西方文化,他们的爱好、他们的传统、他们的思

维方式有别于其他人种的文化。这种思想为十九世纪七十年代形成的“黑人文化艺术传统自豪感”理论提供了素材。

“黑人文化艺术传统自豪感”理论是由马提尼克人埃梅·塞泽尔创立的,他的理论以美洲、非洲的社会、地理、历史等因素为基础,否定欧洲文化,贬斥理性和逻辑,宣扬黑人的宇宙观。塞泽尔的大部分作品运用了超现实主义,他认为超现实主义是“解放的一个因素”,是‘向非洲的呼唤’,向非洲的深处——无意识的开掘。这种思想导致了古巴黑人费尔南多·奥尔蒂斯“非洲化”理论的产生。奥尔蒂斯曾对古巴黑人文化进行了深入的研究,于1916年发表了《古巴非洲的下层社会:黑人奴隶》,该文主张黑人文化的非洲化。他还创作了《迷人的黑人》(1906)、《黑人奴隶》(1916)、《古巴—非洲术语词典》(1924)。奥尔蒂斯的“非洲化”理论在加勒比地区和安第斯国家引起了强烈的反响。

在奥尔蒂斯“非洲化”理论的影响下,1928年在海地掀起了一场‘艺术与精神’的运动,海地作家让·普里斯·马尔斯撰写的《舅舅就是这么说的》,拒绝欧洲文化的价值观,研究黑人的习俗、信仰,寻找海地黑人在非洲的根;海地诗人卡尔·布鲁阿尔发出了‘当你的鼓声响起,我的灵魂向非洲呐喊!’克洛德·法布里慨叹“:我感觉到了非洲人破碎的灵魂。’法布里斯·卡苏祈求“:赐给我们你的非洲强烈的节奏,噢,种族锥形的鼓!”海地的小说家们则‘要脱下欧洲的衣服,赤身露体地狂舞’,在他们的作品中充斥各种与海地无关的非洲动植物。

这种“非洲化”的影响还旁及到讲英语的拉美国家,牙买加作家菲利普·M·舍洛克于1964年创作的《建筑工人阿南西》和马库斯·加维的《回归非洲》,前者讲述了非洲动物的寓言故事,

① 引自卡彭铁尔《探索与差异》。

后者直接从非洲某些地区的音乐、歌谣中获得灵感 巴巴多斯诗人爱德华 · 布雷思韦特的《面具》(1968)不仅描写了安第斯山的地方色彩，而且叙述了该地区黑人的生活方式和对世态的反应。虽然拉美黑人作家钟情非洲，但他们并不想回到非洲 ,更不愿意摹拟非洲作家的文学模式。巴西黑人认为他们是巴西人，而不是非洲黑人，尽管他们从非洲继承了宗教、音乐和舞蹈的遗产。

奥尔蒂斯的 “ 非洲化 ” 理论在古巴的直接结果便是古巴非洲主义的诞生。1928 年，非洲的鼓声终于在古巴的大地上回荡。诗人何塞 · 塞卡里亚斯 · 塔列特的《伦巴舞女》和拉蒙 · 吉劳用伦巴舞节奏创作的诗歌，拉开了古巴非洲主义的序幕。嗣后，阿马德奥 · 罗尔丹创作了黑人舞蹈《雷班兰拉》和弦乐四重奏《一首黑人的诗歌》,卡彭铁尔写了一部歌剧《激情》,并在巴黎公演。在古巴非洲主义作家中，有三位杰出的代表人物：卡彭铁尔、埃米里奥 · 巴利亚加斯和尼古拉斯 · 纪廉。前两位是白人，他们得到了黑人的尊重，后者为黑白混血种人（即穆拉托）。卡彭铁尔除在巴黎写的《激情》外,还创作了《神秘的礼拜仪式》和第一部古巴非洲主义小说《埃古一扬巴 · 奥》,后者展示了黑人在农村和首都哈瓦那的生活和他们的习俗；巴利亚加斯发表了《黑人诗歌精选》,在黑人中产生了巨大的反响 纪廉的三部作品《松的动机》(1930)、《松戈罗一科松戈》(1931)和《西印度有限公司》(1934)中响彻了古巴黑人的音乐节奏、非洲真正的声音和发自黑人内心的痛苦和感情。他的另三首诗《两个祖父的叙事诗》、《榨蔗机轴的叙事诗》和《灭蛇之歌》无论在表达还是诗歌内容上都是典型的古巴非洲主义诗歌。

所谓古巴非洲主义诗歌就是摹拟非洲舞蹈的节奏，辅之以拟声或祭神时口语的重复,塔列特的《沙槌独奏》便是一例。

加斯加拉，恰加拉，
加斯加拉，马斯加拉，
马斯加拉，加尔加拉，
马加拉……

这首小诗的每个词都有它的含义，加斯加拉是壳的意思，恰加拉为小庄园，马斯加拉是面具，加尔加拉即漱口，马加拉是沙槌。全诗不知为何意，但可以感觉到一种强烈的节奏感。这种节奏感来自伦巴舞的旋律和拟声产生的韵律。

纪廉的诗作《灭蛇之歌》不仅仅是非洲舞蹈的模仿，而且使用非洲的方言以表达古巴黑人的情绪。

马约贝一邦贝一马约贝！
马约贝一邦贝一马约贝！
马约贝一邦贝一马约贝！
蛇玻璃似的眼睛；
窜来，缠在木头上；
玻璃的眼睛,缠在木头上
玻璃似的眼睛。
蛇无足地爬行；
躲藏在草丛中；
躲藏在草丛中爬行！
无足地爬行！
马约贝一邦贝一马约贝！
马约贝一邦贝一马约贝！

纪廉的诗歌是黑人文化的表达，抒发了黑人的强烈情感。他的《黑人本邦》、《穆拉托女人》、《你去寻找白银吧》等诗篇描绘了黑人的过去和黑人先辈们所遭受的苦难。但纪廉不像其他诗人那样拒绝欧洲文化，他在《两个祖父的叙事诗》中指出，在他的血液中流淌着非洲和西班牙的血液："他们呐喊，幻想，痛哭，歌唱。"他的另一首诗《他们是六号》这样描写黑人和白人的：

我们从非常遥远的地方聚集
青年人，老人，
黑人和白人，大家混杂在一起。

纪廉的诗歌继承了黑人文化的传统，同时又汲取了欧洲文化的精华，把两者有机地融合在一起，创作了富有古巴特色的古巴非洲主义诗歌。纪廉认为古巴社会的矛盾和冲突不是在白人与黑人之间，而是在压迫者与被压迫者之间。古巴非洲主义只是一种社会现象，其目的是恢复黑人文化应有的地位，恢复黑人失去的尊严，因为黑人的文化和进步长期受到欧洲人的歧视和压抑。纪廉在一首诗中不无讽刺地写道：

今天的欧洲把衣服脱得精光
在阳光下他们的肉体
晒得黝黑发亮，
在哈莱姆和哈瓦那
寻找爵士和松，
面对白人的嫉妒

黑人炫耀，对街道鼓掌
好极了……

古巴文化是由黑人文化和白人文化组合而成，互相依赖，不可偏废。占全国人口多数的古巴白人，已意识到黑人文化的重要性，古巴的民族文化没有黑人文化的加入就不成其为古巴的民族文化，只有黑人进入国家生活后才能建立一种真正的民族文化。纪廉的古巴非洲主义诗歌便是这种民族文化的体现，它不同于波多黎各诗人路易斯·帕莱斯的诗歌，帕莱斯把“非洲化”推向了极端，反对欧洲文化，“白色人种的美学意义进入了理性的危机状态”，主张创立一种新的艺术，这种艺术是“血和本能的搏动”，他的《鬈发的蓬乱和龙头》成功地模仿了非洲黑人民歌的节奏，传递出一种黑人特有的感觉，也透出对外来文化的拒绝。

亚洲幻想着涅槃
美洲欢跳着爵士
欧洲嬉耍和思辨
非洲哼叫着 喃—喃！

这种“特有的感觉”使厄瓜多尔作家阿达尔韦托·奥尔蒂斯创作了诗歌《受伤的动物》(1959)，他感到“黑人的节奏在我自己的血液中沸腾，使我眼花缭乱，尽管我并不了解它”。①

① 见阿达尔韦托·奥尔蒂斯《受伤的动物》序。

我还记得你亲如兄弟的声音
你对我说，“ 我不愿成为黑人，
也不想成为白人，
我默默地呼喊：
比起白人来，我宁愿选择黑人。

古巴非洲主义，或安第斯非洲主义的盛行，这固然是黑人的觉醒和奋发努力的结果，但与白人，尤其是先锋派作家的认同和积极推动分不开的。在先锋派的诗歌中也回响着非洲黑人的旋律；委内瑞拉作家罗慕洛 · 加列戈斯的《爬藤》(1925) 出现了描写黑人的章节，还创作了以黑人为题材的小说《贫穷的黑人》(1937) ；巴西著名作家豪尔赫 · 亚马多曾在他的小说《儒比亚巴》(1935) 塑造了一个黑人的形象，小说的主要人物安东尼奥 · 巴尔杜伊诺是个流浪汉，当过乐手和拳击手，最后成为工会组织者。这部小说虽然有浓厚的政治色彩，但对黑人生活的描写是出色的。此外，西班牙诗人加西亚 · 洛尔伽对古巴的访问,无疑对古巴非洲主义产生过影响，尤其对纪廉的创作更有重大的意义。

在古巴非洲主义诗歌中，黑人诗人马塞利诺 · 阿罗萨雷诺的诗歌占有一定的地位，“ 我竭力从黑人的角度歌唱，在共同的歌声中赋予我们一部分的声音。 ” 他在三十年代创作的诗歌收集在 1939 年的《没有色彩的黑人之歌》中,这些诗歌大部分描写黑人祭祀的礼仪，还有一些讽刺的诗歌。在古巴革命后也出现了一些黑人诗歌，何塞 · 阿古斯丁 · 戈伊蒂索洛编写的《古巴新诗歌》，与三十年代古巴非洲主义诗歌已不可同日而语。

后　　记

这部书断断续续地写了近三年的时间，但对拉美文学流派的研究早在1985年便开始了。由于当时资料的匮乏，对一些问题的研究如拉美文化与文学的关系不甚了了；随着研究的深入，一些观点也常换常新，颇有‘三十年河东，三十年河西’之感，在提法上不免有不同之处。不过，笔者以个人的观点去分析和评价拉美文学中出现的文学现象，不被时下国外已有的结论所左右。虽然拙著难免挂一漏万，但正如专家们对本书的鉴定所言：“这在我国西语界尚属首次，因而是一项填补空白的工作。”如果拙著能使读者对拉美文学流派的了解有所裨益的话，便达到了笔者写这部书的目的了。

全书分为两个部分，一部分是对拉美文学流派和文学现象的论述，另一部分是拉美主要文学流派的概略，前者是对后者的阐述，后者是对前者的注释，各章独立成篇，彼此又相互联系，拉美各种大的文学流派大致都在其中了。

最后，谨向上海译文出版社表示衷心的感谢，感谢他们在专著出版难的情况下毅然决然地出版了这部书稿。此外，我还在这里向关心和帮助过这部书撰写的朋友们致谢。

作　者